THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V786.3
W643s
v.2

MUSIC LIBRARY

Music
HQ 267

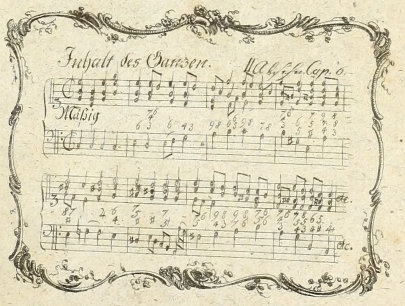
This book must not be taken from the Library building.

Anderer Theil
des
sich selbst informirenden Clavier-Spielers,
oder
deutlicher und gründlicher Unterricht
zur Selbst-Information im

General-Baß,

beydes,
um einen Choral nach demselben zu spielen,
als auch den eigentlichen General-Baß beym Accompagnement
und zwar ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, daraus zu erlernen:
deutlich und mit Fleiß weitläuftig abgefasset,
und durch und durch mit vielen Exempeln und einer Kupfertafel erläutert,
von

Michael Johann Friedrich Wideburg,
Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland.



Halle, gedruckt und verlegt im Waisenhause, 1767.

Dem
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,
HERRN
Friedrich Erdmann,
Fürst zu Anhalt,
Herzog zu Sachsen, Engern und Westphalen,
Grafen zu Ascanien,
Herrn zu Bernburg und Zerbst,
Freyen Standes-Herrn zu Pleß in Schlesien ꝛc. ꝛc.
Sr. Allerchristlichsten Majestät
Hochbestallter General-Lieutenant, Chef eines Regiments
zu Fuß,
und
des Königl. Pohln. weissen Adler-Ordens Ritter ꝛc.

Meinem Gnädigsten Fürsten
und Herrn.

V786.3
W643a
v.2
Music
lib
675627

Dem

Hochgebohrnen Grafen und Herrn,

HERRN

Christian Friedrich,

des Heil. Röm. Reichs Grafen zu Stollberg,
Königstein, Rochefort, Wernigeroda
und Hohenstein,
Herrn zu Epstein, Münzenberg, Breuberg, Aigmont,
Lohra und Klettenberg,
wie auch
auf Peterswaldau, Kreppelhof und Janowitz in Schlesien ꝛc.
Domherr zu Halberstadt ꝛc.

Meinem Gnädigsten Grafen
und Herrn.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/dersichselbstinf00wied

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr.

Eine liebliche Folge oder Abwechselung musicalischer Klänge und eine eben so natürliche als Kunstmässige Vereinigung derselben zu erfinden, oder die von andern schon erfundene dem Gehör empfindlich zu machen, ist von ie her eine Bemühung und Kunst gewesen, welche dem menschlichen Geschlecht viel Vergnügen gemacht hat.

Wie

Wie mancher unnützer und unnöthiger Kummer ist schon durch die Music vertrieben, wie viele fruchtlose, ja gar schädliche Gedanken sind dadurch gehemmet und verhindert, und wie manches von wichtigen Geschäften ermüdetes Gemüth ist schon dadurch erquicket, ermuntert und erfreuet worden; zu geschweigen, was Christen aus der Music zur Erbauung in ihrem Christenthum zum Lobe GOttes vor Nutzen geschöpfet.

Diese reitzende und dem menschlichen Geschlechte so gefällige Ton-Kunst ist es, womit Hohe und Niedrige, ja gar Monarchen und Regenten der Welt, manche Stunden ihres Lebens nicht nur ohne Schaden, sondern auch mit Nutzen zugebracht haben. Die Beweise davon sind offenbar.

Ob nun gleich der Mißbrauch der Ton-Kunst fast allgemeiner scheinet zu seyn, als ein GOtt gefälliger rechter Gebrauch derselben; so bleibet sie doch bey edlen und guten Seelen, welche den liebreichen wohlthuenden Schöpfer in der Creatur kennen und loben, ein gar grosses Kleinod, das dem menschlichen Geschlechte zu einer sonderbaren Erquickung in diesem Jammerthale von GOtt ist gegeben und bis auf diese Stunde erhalten worden.

Alles

Alles dieses hat mich bewogen, den Liebhabern der Musie, nach meinem geringen Vermögen, die Lehre vom General-Baß so weitläuftig und deutlich vorzutragen, damit ich noch manchem eine Lust zu der edlen Ton-Kunst machen und Gelegenheit zur Selbst-Information geben möchte.

Da nun **Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten**, wie auch **Ewr. Hochgräfl. Gnaden**, als hohe Kenner und Liebhaber der Harmonie, der musicalischen Welt bekant sind, eben wie auch **Deroselben** hohe Gnade und Leutseligkeit mir nicht unbekant geblieben ist; so hat beydes mich gereitzet, und so kühn gemacht, gegenwärtiges musicalisches Lehr-Buch **Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten**, wie auch **Ewr. Hochgräfl. Gnaden**, in tiefster Submission zu dediciren, mit unterthänigster Bitte, selbigem einen kleinen Platz bey **Deroselben** andern musicalischen Schriften zu gönnen, und nach der **Ihro** angebohrnen **Hochfürstl.** und **Hochgräfl.** Gnade zu entschuldigen, wenn ich mich hierin von meinem Ehrfurchts-vollen Herzen zu einem gar zu kühnen Unternehmen hätte verleiten lassen.

Solche unverdiente Gnade würde mich Lebens-lang noch mehr verbinden, aufs innigste zu wünschen, daß GOtt, die

einzige Quelle alles wahren Guten, Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten, wie auch Ewr. Hochgräfl. Gnaden, und Deroselben gesamten hohen Hause alles Wohlergehen möge angedeihen lassen, der ich in tiefster Ehrfurcht ersterbe

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr,

Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr,

Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten,
Ewr. Hochgräflichen Gnaden,

Norden, den 12ten Martii,
1767.

unterthänigst gehorsamster Knecht,
Mich. Joh. Friedr. Wiedeburg.

Vorrede.

Wer den ersten Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers kennet oder besitzet, der kan sich schon vorstellen, auf welche Art in diesem andern Theile die Lehre vom General-Baß werde abgehandelt worden seyn, nemlich so deutlich und weitläuftig, als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Eben hiedurch wird sich diese Abhandlung von den andern gedruckten Anweisungen zum General-Baß wohl am meisten unterscheiden. Der Trieb zur Deutlichkeit hat mich bewogen, so weitläuftig zu schreiben, so, wie die Wichtigkeit einiger dem Anfänger nöthigen Materien Schuld daran ist, daß zuweilen etwas mehr als einmal darin vorkömmt; als da ist, die Lehre von den motibus, von den Ausweichungen, von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte beym Sexten-Griff, vom Quinten- und Octaven-Verbot, von der Präparation und Resolution der Dissonanzien u. d. g. Ein Anfänger meynet oft, die

ganze Kunst des General-Basses bestünde bloß im Treffen der Signaturen, und hat er freylich auch genug daran zu lernen; daher er denn Anfangs auf das andere so genau nicht attendiret: lieset er aber von erwähnten Materien mehr als einmal etwas, so lernet er auch diese Dinge nach und nach in Acht nehmen, bis er endlich einsehen lernet, worin eigentlich eine geschickte Fortschreitung der rechten Hand nach allen ihren Stimmen bestehet, und worauf dabey vornemlich zu sehen.

Es sind nun beynahe 30 Jahr, daß ich in der Music und in dem General-Baß informiret habe, da ich denn Zeit gehabt habe, auf Vortheile zu denken, um dadurch meinen Lehrlingen den General-Baß so leicht als möglich zu machen, doch, ohne einem gründlichen Unterrichte dadurch einigen Abbruch zu thun. Diß wird man meinem ganzen Tractat ansehen können, indem nicht allein verschiedene Einwürfe, welche Anfänger, denen der Informator Freyheit zu reden und zu fragen gibt, wol machen wollen, aufs deutlichste sind beantwortet worden; sondern es kommen auch verschiedene Hülfs-Mittel darin vor, um das wichtigste desto besser fassen und behalten zu können, als da ist, wie die Intervalla, sonderlich die Quinten, am geschwindesten und leichtesten zu lernen; wie die Einrichtung aller 24 Ton-Arten leicht geschehen kan; weiter, von der Präparation und Resolution aller Dissonanzien ꝛc.

Es ist immer Schade, wenn mancher Lehrbegieriger einen solchen Informator antrifft, der selbst fast nicht mehr vom General-Baß weiß, als daß er die vorgeschriebene Griffe ziemlich hat treffen gelernet, von welchem der Schüler dann auf eine ziemlich mechanische Weise im General-Baß informiret wird. Bey welcher elenden Information man hernach die unnütz verflossene edle Zeit am meisten bedauret; denn das

wenige

wenige ausgegebene Informations-Geld wird leicht und bald vergessen, wenn man nur was gründliches gelernet hätte.

Es ist derohalben bey der Information im General-Baß nicht ohne Nutzen, wenn man mit seinen Discipeln fleissig über denselben raisonniret und Gespräche anstellet, um ihnen eine gute Theorie beyzubringen, als welche bey dem General-Baß sehr nöthig ist, wenn man nicht ein ungeschickter und unwissender Practicus werden und bleiben will. Deswegen ich dann meinen Discipel bey der Information im General-Baß zuweilen gar nicht beym Clavier gelassen habe, sondern die ganze Stunde mit mündlichem Dociren des General-Basses zugebracht; welches einem Lehrbegierigen dann auch so wohl gefiel, daß ihm dabey die Zeit gar nicht lang wurde. Ich habe wohl, und zwar nicht ohne Nutzen, ein Buch zum Grunde geleget, solches ihm erkläret und weitläuftig darüber geredet. Hiezu habe etliche mal den **treulichen Unterricht im General-Baß des Herrn D. Kellners** gebraucht, weil solches Büchlein allenthalben vor wenig Geld zu haben ist, und einem Lehrmeister Gelegenheit genug geben kan, seinen Discipeln den General-Baß gründlich beyzubringen. Indessen habe doch gefunden, daß dieses Buch zur Selbst-Information (als wozu es auch nicht geschrieben ist) nicht deutlich genug ist, wie verschiedene, die es vor sich gelesen, geklaget haben. Dadurch aber wird diesem Tractat so wenig als den andern musicalischen Büchern etwas von ihrem wahren Werthe benommen, denn sie sind nicht in der Absicht, sich selbst daraus zu informiren, gedruckt worden.

Ich habe also einen Versuch machen wollen, ob nicht, wenigstens die Lehre vom General-Baß (denn ich gestehe gerne, daß man dergleichen Versuch von Spielung der Hand-Sachen, sonderlich nach der heu-

tigen galanten Spiel-Art, wohl nicht bald machen wird, nemlich ohne Hülfe eines Lehrmeisters sich selbst darin geschickt machen zu können, als welches wohl noch ein pium desiderium in der Music bleiben möchte) also könte abgehandelt werden, daß ein Liebhaber sich daraus selbst informiren könte. Wenn nur fleissige, muntere und rechte Liebhaber der Selbst-Information die Probe machen wolten, so zweifele nicht am guten Fortgang. Solten nun gleich nicht alle Liebhaber der Music, welche mein Buch zur Selbst-Information beliebten zu gebrauchen, den General-Baß und das Accompagnement (so weit ich solches lehre) daraus von selbsten wirklich lernen; so könte man daraus noch nicht schliessen, daß niemand solchen daraus lernen könte: denn wie mancher Schüler hat einen guten Lehrmeister, und bleibet doch ein Stümpler, da andere, die eben denselben Informatorem haben, doch was rechtschaffenes lernen. Ich zweifele nicht, es werde mancher etwas nützliches aus diesem Buche lernen, und zwar auf eine so leichte Art, als möglich ist.

Ferner möchte etwa einer sagen: es thäte diese Art der Abhandlung vom General-Baß der Information Schaden, es würden einem dadurch die Scholaren entzogen; allein, wer was rechtes verstehet, dem wird nicht bange dafür seyn. Denn, zu geschweigen, daß es viele Liebhaber der Music und des General-Basses gibt, welche keine Lust zur Selbst-Information haben, sondern viel lieber einen Informatorem haben wollen, so wird ein geschickter Lehrmeister eben hiedurch befreyet, mit seinem Discipel die Grund-Sätze des General-Basses vorzunehmen, und kan deswegen bald mit ihm zur nähern Anweisung und Uebung im General-Baß schreiten, als welches weniger verdrießlich ist. Zudem kan man einem, der kein Geld, Zeit oder Gelegenheit hat, sich von einem

Lehr-

Lehrmeister informiren zu lassen, ja leicht das Vergnügen gönnen, daß ihm Gelegenheit gegeben wird, etwas deutliches vom General-Baß zu seiner Lust und zu seinem Nutzen zu lesen und verstehen zu lernen. Vielleicht möchte dieses Buch manchem bey der Information selbst noch brauchbar und dienlich seyn.

Was nun die Einrichtung dieser Abhandlung betrift, so kan davon das am Ende befindliche Inhalts-Register Nachricht geben; ich habe diejenige erwählet, welche nach meiner Einsicht meinem Zwecke am gemässesten zu seyn schiene. Die Marginalien zeigen kürzlich den Haupt-Inhalt eines ieden §phi. Ob ich gleich den ersten Abschnitt dem Lieder-Spielen nach dem General-Baß gewidmet habe, so enthält er doch nur 12 Lieder-Melodien, welche aus dem grossen Hallischen Gesang-Buch genommen worden. Wann die Herausgabe des Wernigeröder Choral-Buchs ein wenig früher geschehen wäre, so würde ich die Melodien-Exempel dieses andern Theils daraus genommen haben, weil in diesem Choral-Buche viele stark bezifferte und theils schwere Bässe zu finden sind, die schon einen geschickten Choral-Spieler erfordern, obgleich auch viele leichte und gewöhnliche Bässe darinnen sind; also, daß dieses Choral-Buch, welches mit den beliebten deutlichen Breitkopfischen Noten gedruckt ist, für viele Liebhaber nach den verschiedenen Stuffen ihrer Fertigkeit im General-Baß sehr schön zu gebrauchen ist. Wer den ersten Theil meines Clavier-Spielers besitzet, und daraus ein Lied mit Baß und Discant hat spielen gelernet, dem kan dieses Choral-Buch schöne Dienste thun. Uebrigens habe allenthalben Exempel hinzugefüget, worin der Gebrauch aller Intervallen zu finden ist. Im andern Abschnitte wird eigentlich das Accompagniren gelehret, und die zum Baß gesetzte Violin-Stimme hat bloß zum Zweck, einem Liebhaber

bald

bald Gelegenheit zum Accompagniren zu geben, und ihn im Tact zu üben. Wer alle hierin vorkommende Exempel, sonderlich die vier letzten im 8ten Capitel des andern Abschnitts, fertig accompagniren kan, der wird gewiß schon mit vielen Bässen zu einem Concert oder Trio fertig werden können, zumal wenn er Zeit hat, sie vorher ein wenig anzusehen.

Sonsten passet die Vorrede des ersten Theils meines Clavierspielers auch in vielen Stücken zu diesem andern Theil, und ist deswegen nachzusehen. Wie dieses Buch nun bey der Selbst-Information zu gebrauchen, findet man theils in der Vorerinnerung, theils im Buche selbst, dahero hier nichts davon zu sagen ist, als dieses Eine, nemlich: Wer diesen Tractat erstlich ganz durchlesen wolte, ehe er ad praxin schritte, der thäte eben nicht übel, ihm würde hernach bey der Information selbst vieles um desto leichter und deutlicher zu verstehen seyn.

Ich schliesse und wünsche dem Liebhaber der Music alle Tage wenigstens eine halbe Stunde zur Selbst-Information, und daß ihm dieser Tractat ein treuer Lehrmeister seyn möge; und hiemit wünschet dem Leser alles Wohlergehen

Norden, geschrieben den 14ten Nov.
1766.

der Autor.

J. N. J.

J. N. J.

Vorerinnerung.

§. 1.

Ich habe in meinem musicalischen Büchlein, welches 1765, im Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses zu Halle, herausgekommen ist, betitult: **Der sich selbst informirende Clavier-Spieler**, versprochen, die Lehre vom General-Baß so deutlich, einfältig und faßlich vorzutragen, daß ein ieder Liebhaber der Music, der Lust hätte sich selbst im General-Baß zu üben und zu informiren, darin den gründlichsten und deutlichsten Unterricht zur Selbst-Information finden solte. Anlaß zu diesem Werke.

§. 2. Hiezu kömt noch, daß mich verschiedene, so wohl bekante als unbekante, Freunde und Liebhaber der Music gebeten haben, diesem meinem Versprechen nachzukommen. Ich habe derohalben die Feder ergriffen, um zu versuchen, ob ich einem Liebhaber nicht einen solchen **schriftlichen Unterricht zum General-Baß** möchte mittheilen können, daraus er sich selbst informiren könte. Und dis um desto williger, ie öfterer man von vielen über die Undeutlichkeit derer Bücher, so vom General-Baß handeln, klagen höret: in wie fern nun aber diese oder jene schriftliche Anweisungen zum General-Baß mit Recht oder Unrecht der Undeutlichkeit der Bücher vom General-Baß.

Undeutlichkeit beschuldiget werden, soll von mir hier nicht ausgemachet werden. Kurz, mancher wünschet sich einen deutlichern und weitläuftigern Unterricht hievon, als er bis dato gesehen hat. Ob nun dieser mein Versuch eines so deutlichen und verlangten Unterrichts das Glück haben wird, den Liebhabern der Music zu gefallen, die sich gerne für sich selbst, (ohne einen Informatorem deswegen anzuschaffen) im General-Baß üben wollen, muß die Zeit und die Erfahrung lehren. Indessen hoffe, daß ich, vermittelst der überall herrschenden Weitläuftigkeit, vornemlich bey den ersten Anfangs-Gründen des General-Basses, meinem Leser alles dahin gehörige so deutlich gemacht habe, daß er wohl wird verstehen lernen, was der General-Baß sey; was dazu gehöre; wie er zu erlernen, und wozu er nutze.

die hier vermieden ist.

§. 3. Weil nun oben gedachter **Clavier-Spieler** gütigst und geneigt ist aufgenommen worden, also, daß viele ihr Vergnügen darin gefunden; so zweifele auch nicht an der gütigen Aufnahme dieser meiner Abhandlung vom General-Baß, als dem **zweyten Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers**, ungeachtet er nicht im gelehrten und galanten Stylo verfasset ist, den man bey dieser Art Lehr-Bücher auch wohl entbehren kan.

Harmonie verdunckelt bey Ungeübten die Melodie.

§. 4. Weiter glaube gerne, daß es mehr Liebhaber gibt, ein Lied, Ode oder kleine Sing-Arie nach Discant und Baß allein, als mit Griffen oder nach dem General-Baß zu spielen. Denn die liebliche Melodie, welche am meisten gefällt und rühret, wird in den Ohren ungeübter und unwissender Leute durch die Harmonie, oder durch die Begleitung anderer Töne einiger massen verdunkelt und etwas unkentlich; welches alles aber bey einem Kunstverständigen so nicht geschicht: daher möchte vielleicht manchem dieser andere Theil des Clavier-Spielers so lieb nicht seyn, als etwa der erste. Denen Liebhabern des General-Basses aber könte gegenwärtiger Theil desto willkommener seyn.

Eintheilung dieses Werks.

§. 5. Ich habe diesen Unterricht in zwey Haupt-Theile getheilet, nemlich in zwey Abschnitte. Im **ersten Abschnitte** habe vornemlich mit solchen Liebhabern zu thun, die gerne ein Lied nach dem General-Baß wollen spielen lernen; denen habe nun bestmöglichst zu dienen gesuchet. Denn das geschickte Choral-Spielen erfordert schon Kunst, und dienet nicht allein zum öffentlichen, sondern auch zum privat Gottesdienst, und findet sehr viele Liebhaber. **Der andere Abschnitt** ist hauptsächlich für die, so gerne einen bezifferten Baß wollen spielen oder schlagen lernen beym Trio, Concert, Cantate etc. kurz, für die, welche Lust zum Accompagnement haben; wie auch überhaupt für alle Liebhaber, die gerne etwas gründliches vom General-Baß wissen wollen.

Im

Im Fall einer kein Freund vom Choral-Spielen wäre, so muß er doch nicht denken, er könte deswegen den ersten Abschnitt entbehren, und sich nur gleich zu dem andern wenden. Nein, im ersten Abschnitte sind die Fundamenta des General-Basses weitläuftig abgehandelt worden, und ist der 2te Abschnitt grossentheils nur eine weitere Ausführung des ersten.

§. 6. Uebrigens setze anietzo voraus: die Erkentniß der Claviere, der Discant- und Baß-Noten, der verschiedenen Geltung der Noten nach ihrer Zeit-Maasse, der Fingersetzung sonderlich für die linke Hand. Denn was die Fingersetzung für die rechte Hand betrift, so habe im 2ten Abschnitt Gelegenheit gegeben, sich noch weiter darin zu üben, weil die Violin-Stimme auch bequem auf dem Clavier kan gespielet werden. Wenigstens muß mein Leser ein Lied, leichte Arie oder Menuet ordentlich nach Noten spielen können. Alles dieses nun ist im ersten Theil meines Clavier-Spielers (vornemlich was das zweystimmige Spielen eines Liedes betrift) mit Fleiß so weitläuftig und deutlich abgehandelt worden, daß ein rechter Liebhaber, dem es nemlich ein Ernst ist, sich selbst zu informiren, sich dessen sehr bequem statt eines Lehrmeisters mündlichen Unterrichts bedienen kan. Der erste Theil wird vorausgesetzet.

§. 7. Mein Leser wird in einem ieden Capitel dasjenige vom General-Baß finden, was er für die Zeit davon zu wissen nöthig hat; er thut also wohl, daß er ein Capitel nach dem andern wohl durchstudiret, und nicht eher weiter gehet, als bis ihm das vorhergegangene recht bekant geworden. Mehrere Nachricht vom Gebrauch dieses Buches, wird im Buche selbst hin und wieder gegeben werden. Wer nun aber schon die Geschicklichkeit und Fertigkeit hätte, ein Lied kunstmäßig nach dem General-Baß zu spielen, dem dienete alsdenn vornemlich der zweyte Abschnitt. Ja wer auch schon etwas im Accompagniren, als wovon dieser Abschnitt eigentlich handelt, geübt wäre, der wird doch vielleicht noch ein und anders daraus zu lernen haben. Wie dieser Theil zu gebrauchen.

§. 8. Dis sey genug zu einer kleinen Vorerinnerung. Deswegen schreiten wir zum Werke selbst. Ich wünsche mir abermal die Gabe der Deutlichkeit, und dem Leser Lust, Fleiß und Geduld, und ein gutes musicalisches Genie.

Erster Abschnitt
lehret,
Wie man ein Lied nach dem General-Baß spielen soll.

CAPVT I.
Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt.

§. 1.

Was ist der General-Baß?

Was ist der General-Baß in der Music? Diese Frage höret man oft von Leuten, die noch gar nichts von der Music, vielweniger etwas von ihren Kunstwörtern, verstehen; sie haben gehöret: daß es einen General-Baß giebt, und auch, daß es so ein schwer wunderlich Ding darum sey, deswegen möchten sie gerne wissen, was diese übergrosse Kunst lehrete, und worin sie bestünde. Sind solche Frager nun nicht solche, welche zugleich Lust haben, ihn zu lernen, oder die nicht im Stande sind nachzudencken; so antwortet man ihnen nur schlecht weg: Der General-Baß ist eine Kunst in der Music, die mancher, der sonst noch wohl auf diesem oder jenem Instrumente spielen kan, nicht verstehet; die aber einem rechtschaffenen Musico unentbehrlich ist. Da mag ein solcher Frager sich mit begnügen.

Wie Lehrbegierigen drauf zu antworten.

§. 2. Thut diese Frage aber einer, der zwar noch wenig von der Music überhaupt verstehet, aber doch Lust hat den General-Baß zu erlernen; so verdienet ein solcher schon eine nähere Antwort. Wolte man ihn aber gleich mit einer künstlichen und accuraten Beschreibung, so wie man sie in den musicalischen Lehrbüchern findet, abspeisen, und ihm selbige vorsagen, so würde er doch nicht klug daraus werden. Solchen Liebhabern nun, kan vorerst keine Antwort dienlicher seyn, als etwa eine solche:

Einige allgemeine Beschreibungen

§. 3. Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist; die den Grund und die Ursache anzeiget, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Eine Wissenschaft, die

von

von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden ist; welche im Anfange etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm ist. Eine Wissenschaft, dabey man sich der Zahlen oder Ziffern bedienet, und da die rechte Hand bald zwey, drey bis vier Töne zugleich, doch in lieblicher Uebereinstimmung oder in vollstimmiger Harmonie, hören lässet; was das nun aber für Töne seyn müssen, das lehret der General-Baß.

werden erkläret.

§. 4. Diese Beschreibungen des General-Basses sollen mir Gelegenheit geben, noch etwas weitläuftiger davon zu reden; damit man in Stand kommen möge, hernach eine kunstmässige Definition zu verstehen. Lasset uns eins nach dem andern vornehmen.

Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst,

§. 5. Zuerst haben wir gesagt: Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist, die den Grund und die Ursache anzeiget, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Was die Definition der Ton-Kunst selbst betrift, so gibt der **vollkommene Capell-Meister** des Herrn **Mathesons** pag. 5. §. 15. folgende Beschreibung davon, es heißt nemlich daselbst: „Die rechte gründliche „ Beschreibung der Music, daran nichts mangelt und nichts überflüßig „ ist, möchte also lauten:

„ Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme „ Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieb„ lich heraus zu bringen, damit durch ihren **Wohllaut GOttes** „ Ehre und alle Tugenden befördert werden. „

und zwar eine schöne Wissenschaft und Kunst.

Der General-Baß ist also auch eine Wissenschaft und Kunst in der Music, und folget nach der Composition (oder Verfertigung eines musicalischen Stückes). Ich will allhie nicht ausmachen, in wie ferne der General-Baß am billigsten eine Wissenschaft oder eine Kunst könte genant werden, vielleicht schicket sich beydes dazu. Meine Leser nehmen die Wörter nur in ihrem ersten gebräuchlichen Verstande; Wort-Streit taugt nicht in Lehr-Bücher, das sucht auch kein Liebhaber. Der General-Baß ist eine Wissenschaft und Kunst, die schön und lieblich ist, woran ein rechter Liebhaber der Music seine Lust haben kan und soll, wegen ihres grossen Nutzen.

Ein jeder Musicus müßte ihn verstehen.

§. 6. Gewiß, es verdienet keiner den Namen eines Music-Verständigen, wo er nicht wenigstens die Grundsätze der Harmonie oder die Regeln des General-Basses inne hat. Was ist wohl einem Musico und Liebhaber der Music nützlicher und dienlicher als der General-Baß? Die gantze musicalische Composition hat ja ihren Grund darin, wie auch alles Fantasiren und Spielen aus dem Kopfe, es sey nun auf welchem Instrumente es wolle.

Das unordentliche Fantasiren derer, die den General Baß nicht verstehen,

§. 7. Wer also den General-Baß nicht verstehet, der tappet immer gleichsam im Blinden herum, und darf seine vermeynte musicalische Arbeit Verständigen weder hören noch sehen lassen. Er kennet keinen andern Lehrmeister, als sein Gehör. Er spielet, was ihm gefällt; weiß aber nicht, ob es nach den Regeln der Harmonie oder des General-Basses recht oder unrecht ist. Weil er von Ausweichungen in andere Töne und von den Dissonantien etwas gehöret hat; so weichet er, entweder wider alle Ordnung ungeschickt genug aus, oder er bleibt immer in seiner ersten Ton-Art. Er macht Dissonantien, und weiß selbst nicht wie sie heissen; um ihre Präparation oder Resolution mag es stehen, wie es wolle. Er denckt: gnug, es muß zuweilen dissoniren, es wird sich schon geben, die Consonanz wird sich schon wieder finden. Da hat denn ein Verständiger an solchem ausschweifenden Spielen seine liebe Noth.

gereicht zu ihrer Schande.

§. 8. Wer also den General-Baß für unnütz hielte, der verrieth eben hiedurch seine grobe Unwissenheit in der Music. Ein solcher wird gar leicht zu seiner eigenen Schande spielen, eben alsdenn, wenn er seine gröste Kunst im Fantasiren oder Präludiren andern meynt zu offenbaren. Er wird mit Recht unter die Großthuer gerechnet, die ohne Grund ein groß Wesen und Ansehen bey Unverständigen machen können. Dreistigkeit und Kühnheit etwas zu wagen, findet man bey ihm, die aber in eine Art von Toll-Kühnheit ausschlägt, und ein unverschämtes Wesen anzeigt.

Nutzen des G. B. erstreckt sich weit.

§. 9. Wer ist wol im Stande, einen mittelmässigen Baß zu einer Lieder-Melodie zu machen, wo ihm die Wissenschaft des General-Basses nicht die Handleitung dazu gibt? Man kan ohne denselben gar keine gewisse Schritte in der Harmonie thun. Die Ton-Kunst bestehet aus Melodie und Harmonie. Das letztere lehret bloß der General-Baß. Edelmüthige Liebhaber der Music werden die Vortreflichkeit und Nützlichkeit desselben bald einsehen, und Lust bekommen, selbigen zu erlernen.

Melodie und Harmonie, die gantze Ton-Kunst.

Edelmüthige Liebhaber der Music haben Lust zum General-Baß.

§. 10. Edelmüthige Liebhaber der Music heisse ich dergleichen Liebhaber, welche nicht zufrieden sind, wenn sie etwa ein Lied, Aria, Menuet oder andere Handsachen, die zweystimmig, nemlich im Baß und Discant stehen, spielen können, sondern die in sich auch eine Lust verspüren, der Ton-Kunst oder Harmonie, daß ich so rede, ins Hertz zu sehen; das ist, die den Grund und Zusammenhang dieser edlen Kunst gern wissen wollen, und bey der Melodie (als welcher an ihrer Würde durch das Lob der Harmonie nichts benommen wird) auch gerne die Regeln der Harmonie oder lieblich klingenden Vielstimmigkeit einsehen wollen.

G. B. hält die Regeln der Harmonie in sich.

§. 11. Dis letztere zeiget der General-Baß, denn er weiset uns den Grund und die Ursache, warum diese oder jene Töne, wenn sie zugleich

und

und mit einander zum Gehör gebracht werden, lieblich und schön klingen, und warum hingegen andere, wenn sie zugleich gehöret werden, einen Uebellaut oder Dissonanz machen.

§. 12. Man hat Anfänger in der Music, welche bey ihrem zweystimmigen Spielen bald hören können, ob sie recht oder unrecht spielen, ob nemlich der Discant zum Baß klinge, oder nicht, denn sie corrigiren sich bald selber; diese haben ein gutes musicalisches Gehör (so viel man nemlich davon bey einem Anfänger fordern kan). Hingegen gibts andere, ja, mehr als einem Lehrer lieb ist, die wenig oder nichts davon wissen, ja im Stande sind, ich weiß nicht wie lange, unrecht fortzuspielen; diese haben kein musicalisch Gehör. Haben ferner die ersteren einen Accord machen lernen, so suchen sie ihren Accord immer nach dem Gehör einzurichten; allein sie wissen gar nicht, warum sie sich corrigiren, ihnen ist genug, daß es nicht klinget. Kommt aber ein anderer Griff, so wissen sie sich aus ihrem Gehöre nicht mehr zu helfen: ja kommt etwa ein Dissonanz in der Ober-Stimme oder im Discant vor, nemlich daß der Discant *cis* und der Baß *g* hat, oder daß zur Discant-Note *a* im Baß *g* geschlagen werden soll; so denken sie gar bald, es sey unrecht geschrieben, das klinge heßlich zusammen. Der General-Baß nun lehret und zeiget beyderley Art Leuten, welche Harmonie für die Zeit gelten oder nicht gelten soll, und auch, warum für die Zeit der Uebel-Laut, das ist, die Dissonanz (dis Wort wird in der Folge bekant genug werden) erwählet worden. Wie der Gen. Baß beydes, denen, die ein gutes oder schlechtes musicalisches Gehör haben, nöthig ist.

§. 13. Man nehme mir nicht übel, daß in diesem Capitel schon vom Nutzen des General-Basses etwas gesagt worden; es hätte freylich ein gantzes Capitel davon handeln können, ich lasse es aber bey dem wenigen, was davon gesagt worden, bewenden. Es kan dem Leser auch nicht schaden, wenn er fein bald den Nutzen und den Vortheil des General-Basses einsehen lernet. Nun weiter in unserer Beschreibung des General-Basses §. 3. Vom Nutzen des Gen. B.

§. 14. Der General-Baß ist von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden, ob er gleich bey denselben grosse Dienste thut, und die Ausübung derselben erleichtert. Es ist der General-Baß eine ganz aparte Wissenschaft; denn mancher kan ziemlich schwere Hand-Sachen, wie man sie zum Unterscheid des General-Basses nennet, fertig nach Noten wegspielen, und doch nichts vom General-Baß verstehen. Hand-Sachen sind solche Clavier-Stücke, da einem vermittelst der Noten ausdrücklich gezeiget wird, was man so wohl in der rechten als linken Hand nehmen und spielen soll. Beym General-Baß aber werden einem nur Er ist vom Spielen der Hand-Sachen weit unterschieden. Was Hand-Sachen sind.

einer-

einerley Noten, nemlich lauter Baß-Noten für die linke Hand, vorgeleget, und ein General-Baßiste verstehet, was er hierzu in der rechten Hand für Töne greiffen soll, und zwar nach Anleitung der Ziffern, die ihm über seine Baß-Noten gesetzet worden.

Was Choral-Baß sey, und worin er vom General-Baß unterschieden.

§. 15. Wer einen Choral nach dem General-Baß spielet, der hat zwar auch Ziffern über seine Baß-Noten, allein die darüber stehende Melodie der Discant-Noten gibt seiner rechten Hand die Anweisung, welchen Ton eines Accords oder andern Griffes er in seinem kleinen Finger haben und nehmen soll; denn bey Liedern wird die Melodie selbst in der Ober-Stimme gemeiniglich mit dem kleinen Finger genommen (vide den ersten Theil des Clavier-Spielers p. 185. §. 3.). Könte man also die Spielung eines Liedes mit Griffen einen Choral-Baß nennen; und spielet der nur eigentlich den General-Baß, der nach seiner einzigen bezifferten Baß-Stimme die Griffe der rechten Hand kunstmäßig erfindet.

Zum Choral-Baßspielen wird der General-Baß erfordert.

§. 16. Ob nun gleich dieser erste Abschnitt nur dem Choral-Baß gewidmet ist, so muß ein Choral-Baßiste (daß ich so reden darf) doch vom General-Baß selbst auch einen deutlichen Begriff haben. Denn der Choral-Baß ist vom General-Baß nur so weit unterschieden, daß man aus der darüber stehenden Melodie **die Lage** seiner rechten Hand erkennen kan, die einem General-Baßisten oft viel Mühe macht. Sonst ist

Ein Choral hat oft schwere Ziffern.

auch nicht zu leugnen, daß nicht wohl zuweilen der Baß eines Liedes mehrere und schwerere Ziffern haben solte, als mancher bezifferter ordinairer Baß zu einem Concert, Trio oder Cantate. Man besehe nur das kürzlich in Halle herausgekommene neue Wernigerodische Choral-Buch pag. 18. 20. 21. 28. 30 etc. Ist deswegen der Choral-Baß nicht zu verachten. Was fällt bey einem Organisten, sonderlich in Flecken und Dörfern, wo es keine Kirchen-Music gibt, mehr vor, als das Choral-Spielen? Wie mancher wünschet sich, einen Choral nach dem General-Baß spielen zu können? Derowegen habe denen zum Dienst mein Buch so eingerichtet, wie ich es eingerichtet.

Was die Erlernung des General-Baßes im Anfange beschwerlich macht.

§. 17. Es ist der General-Baß (hieß es weiter §. 3.) im Anfang etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm. Was die meisten bewegt, die Music zu erlernen, ist die Vergnügung des Gehörs und die Ermunterung des Gemüths. Es hat die Music gar was reitzendes an sich: höret einer, der noch nichts von der Music verstehet, einen Künstler auf einem lieblichen Instrumente spielen und dazu singen, so wünschet er gleich, doch auch im Stande zu seyn, ihm selbst allezeit, so oft er es verlanget, eine solche Lust machen zu können; er will spielen lernen, um sich und andere zu vergnügen, und hat bey Erlernung der ersten Stücke seine Lust an der freudigen, gelassenen oder traurigen Melodie,

lodie, ie nachdem es sein Temperament mit sich bringt. Könnt er nun erst so weit, daß er die Lieblichkeit der Harmonie im reinen Accord empfindet, und die Nothwendigkeit und den Nutzen des General-Basses einsehen lernet, so resolviret er sich, auch denselbigen zu erlernen; aber gleich im Anfang verdrießt ihm oft bald die Erlernung der Intervallen, und das öftere falsche Spielen benimt ihm viel Vergnügen des Gehörs. Daher ist es wohl gethan, wenn man einem solchen Liebhaber voraus saget, daß er nicht denken müsse, gleich Vergnügen von seiner Bemühung und von seinem Fleiß zu genieſſen, sondern daß er anfänglich ein wenig Geduld haben müsse, und das bekante Sprüchwort erwegen: omne principium graue, d. i. aller Anfang ist schwer; item: Pulchra sunt difficilia, schöne Dinge, schwere Dinge.

Man muß nicht gleich viel Vergnügen dabey suchen.

§. 18. Doch ist auch nicht zu leugnen, daß mancher Lehrmeister es seinem Schüler verdrießlich genug machen kan, wenn er nicht die Klugheit besitzet, das leichteste zuerst, und so nach und nach vom leichtern immer zu schwerern zu gehen, ihm Muth einzusprechen, ihm alles so leicht zu machen als möglich, und seine Kräfte nicht auf einmal zu erschöpfen. Eine gute Lehr-Methode kan vieles hiebey thun. Es ist meiner Meynung nach nicht übel gethan, wenn ein Anfänger erst einen Choral mit dem General-Baß spielen lernet, denn darin herrschet Melodie und Harmonie, und ist eben nicht schwer, wenn der Baß mäßig beziffert ist, dergleichen Bässe auch viel im neuen Wernigerodischen Choral-Buche sind.

Eine gute Lehr-Methode ermuntert sehr viel.

§. 19. Hat aber iemand Lust, sich nach gedruckten Anweisungen selbst zu informiren, ohne vorhergegangener mündlichen Information, so wird er freylich seine liebe Noth haben, zu verstehen, was darin gelehret wird; er lieſet etwas darin, er denket nach, wird aber bald müde, und verzaget, iemals etwas rechtes, davon er Gebrauch machen könte, zu erlernen. Ich habe Leute gekant, die durch eigenen Fleiß allerley Künste und Wissenschaften und Sprachen gelernet, welche zu mir sagten: daß sie sich vom General-Baß gar keinen Begriff machen könten, ob sie gleich verschiedene Bücher davon eingesehen und gelesen hätten, es wäre ihnen alles lauter böhmische Dörfer, wie man zu sagen pfleget; ja sie könten nicht errathen, worin der General-Baß eigentlich bestünde, viel weniger wie sie solchen ohne Information eines Lehrmeisters lernen könten, wie sie solches doch von den gedruckten Anweisungen vom General-Baß oft fordern.

Aus den bisher gedruckten Anweisungen hat sich schwerlich einer selbst informiren können.

§. 20. Schwierigkeiten hat die Wissenschaft des General-Basses, das ist wahr. Man findet auch verschiedene Bücher vom General-Baß, daraus einer, der keine mündliche Unterweisung hat, wenig oder nichts verstehen kan; das ist auch wahr. Es ist auch der musicalischen Schrei-

Warum die meisten Schreiber, so vom General-Baß geschrieben haben, denen Anfängern so undeutlich sind.

ber Vorsatz eben nicht gewesen, denen rohen Incipienten, oder solchen, die noch nichts davon wissen, einen Unterricht zu geben; sondern vielmehr entweder ihre Einsichten und Erfindungen im General-Baß andern Music-Verständigen darzulegen, oder den Lehrmeistern eine Anleitung und Anweisung zur Information zu geben; oder auch denen, die schon Information im General-Baß genommen, Gelegenheit zu weiterm Nachdenken und zur Uebung zu geben; daher denn manches dem mündlichen Unterricht und der nähern Erklärung eines Lehrmeisters überlassen worden. Sonsten möchte vielleicht auch dieser oder jener Autor die Sätze und Reguln zu geschwinde gehäufet, oder der Leser auch nicht die dazu erforderliche Aufmerksamkeit angewandt haben.

Unterschiedene Natur-Gaben verursachen, daß diesen die Erlernung des G. B. leicht,

und andern dagegen schwer fällt.

§. 21. Einem, der seine Kunst verstehet, dünket selbige nicht mehr schwer zu seyn, wenn es ihm auch gleich bey Erlernung derselben sauer genug möchte geworden seyn. Viele rechtschaffene Musici haben nicht nur die ersten Anfangs-Gründe der Music, sondern auch den General-Baß, ich weiß nicht, in welcher kurzen Zeit gelernet: solche könte man gebohrne Musicos nennen, daraus werden gemeiniglich die geschicktesten Leute, berühmte Virtuosen. Es hat aber die Natur nicht alle Liebhaber der Music so gütig bedacht, daher wird es manchem, sonderlich im Anfange, schwer und sauer; viele wollen gerne, denen fehlet es am Können, an Gabe und Naturell; viele, sonderlich Kinder, sollen lernen, am Können fehlet es hier zwar nicht allezeit, aber oft am Wollen, die Jugend ist zu fladderhaft und nachlässig. Denen beyden letztern nun, ist der General-Baß freylich schwer, ja gemeiniglich sehr verdrießlich zu erlernen, denen ist fast kein Buch deutlich genug. Gleichen Unterscheid bemerket man auch am Frauenzimmer, unter welchen es sonst viele Liebhaber der edlen Music gibt, und denen der General-Baß und das Clavier-Spielen überhaupt, nebst dem Singen, so schön anstehet.

Der G. B. ist eine weitläuftige Wissenschaft,

wovon schon viele geschrieben haben.

Dis muß aber niemanden abschrecken.

§. 22. Daß der General-Baß eine weitläuftige Wissenschaft sey, dabey manches in Acht zu nehmen, erhellet auch aus denen vielen, oft weitläuftigen Büchern, so davon in ältern und neuern Zeiten sind geschrieben worden, und noch werden geschrieben werden. Man sehe die Schriften des berühmten **Bachs, Heinichens, Mattheſons, Mizlers, Telemanns, Sorgens, Marpurgs, Fux, Löhleins** und vieler andern; das ist gewiß kein Kinderspiel, was solche Männer vom General-Baß geschrieben haben. Indessen muß sich doch keiner hiedurch abschrecken lassen, sondern vielmehr bedenken, daß er es mit einer in der Music höchstedlen und nützlichen Wissenschaft zu thun habe, wenn er sich suchet im General-Baß zu üben. Rom ist nicht auf Einen Tag gebauet. Wird man auch nicht gleich ein grosser Meister hierin, so hat doch ein mittelmäßiger

mäßiger Grad auch schon Nutzen und Lust bey sich, und vergnüget seinen Besitzer.

§. 23. Es hieße endlich §. 3, daß man sich bey dem General-Baß der Zahlen oder Ziffern bediene, nemlich von 1 bis 9, als durch welche Ziffern die Töne, welche in der rechten Hand zu nehmen sind, bestimmet und angezeiget werden. Der Gebrauch der Ziffern bey dem General-Baß ist eben so bequem, als der Gebrauch der Noten statt der Buchstaben oder Tabulatur. Welche Tabulatur in älteren Zeiten auch bey dem General-Baß gebrauchet worden, da man nemlich alle Griffe mit Buchstaben völlig ausgeschrieben: allein, welch eine Mühe! welcher man hernach durch Einführung der Noten und Ziffern ist überhoben worden.

Man bedienet sich beym General-Baß der Ziffern, statt der alten Tabulatur.

§. 24. Nun wird es Zeit seyn, meinem Leser eine kurze Beschreibung vom General-Baß, so, wie man sie in Heinichens Anweisung zu demselben findet, mitzutheilen; es heisset daselbst pag. 96. also:

Kunstmäßige Definition des Gen. Basses.

„ **Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte**
„ **Wissenschaft, vermittelst welcher man nach gewissen Re-**
„ **geln zu der einzigen vorgelegten Baß-Stimme eine völli-**
„ **ge Harmonie dergestalt erfindet, daß sie mit der dazu ge-**
„ **setzten Vocal- oder Instrumental-Music genau überein-**
„ **stimmet.** „

§. 25. Weil viel daran gelegen, daß ich meinem Leser einen rechten Begriff vom General-Baß beybringe, indem er daraus zugleich kan erkennen lernen, worauf es dabey ankomme, und worauf man zu reflectiren habe; so will ich bey dieser Beschreibung desselben noch ein wenig stille stehen, um alles deutlicher zu machen.

Am rechten Begriff vom Gen. Baß ist viel gelegen.

§. 26. Es hieße §. 24: **Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft** ꝛc. Hieraus erhellet, daß dabey was zu lernen, und daß nicht nur das Gedächtniß, sondern auch der Verstand und das Nachdenken dabey muß geübet und gebrauchet werden. Es ist eine sehr schlechte Information im General-Baß, wenn einem Schüler nur gezeiget wird, wie dieser oder jener Griff müsse gemachet werden, und dabey von ihm fordert, sich die Töne des Griffes wohl zu merken, und im Gedächtniß einzuprägen; gewiß, ein solcher Discipel wird nicht weit kommen; ja, wenn auch sein musicalisch Gehör und Naturell das beste ist, so wird doch nichts Ganzes aus ihm. Einen Accord und Sexten-Griff mag er treffen lernen, die andern Griffe werden ihm nur bloß in seinem erlernten Stücke und in seiner sich angewöhnten Lage der Hand bekant seyn; so bald man ihm aber seine Hand versetzet, oder ihm ein Stück, welches er noch nie gesehen, zum Spielen vorleget, so ist seine

Beym Gen. Baß gibt es was rechtes zu lernen.

Elende Information, wenn der Schüler die Griffe auswendig lernen muß.

ganze Kunst nichts werth, und seine Unwissenheit wird ihm und andern offenbar.

Bey Erlernung des Gen. Basses wird erfordert das Gedächtniß, und der Verstand oder ein Nachdenken.

§. 27. Wer also den General-Baß lernen will, der muß nicht allein verschiedene Stücke in seinem Gedächtniß fassen und wohl behalten, als z. E. wie die Intervalla zu allen 24 musicalischen Tönen heissen, was für Neben-Ziffern zu denen über den Baß geschriebenen Ziffern gehören, was für ✕ ✕ oder ♭ ♭ ein Stück hat, ꝛc. sondern er muß auch Verstand und Nachdenken gebrauchen, nicht nur die Regeln des General-Basses zu verstehen, sondern auch einzusehen, wann etwa diese oder jene Regel in Ausübung muß gebracht werden, als z. E. daß man keine Quinten und Octaven (selbst keine verdeckte) machen dürfe (dis zeige allhier nur an, in der Abhandlung wird hernach an seinem Orte alles deutlich gemacht werden), item, wie und wo die ungeschickten Gänge zu vermeiden; an welchen Stellen bey dem Sexten-Griff die Verdoppelung der 3. oder der 6. erfordert wird; item, wie die Dissonanzen zu präpariren oder zu resolviren sind, und mehr dergleichen. Daß ich hier nichts erwähne von der Wissenschaft der Verhältnisse der Intervallen gegen ihren Grund-Ton, und andern Sachen, (die anietzo nicht zu meinem Vorhaben gehören) welche eine Wissenschaft der Mathematick voraussetzen, als worin sich viele geschickte Köpfe in ältern und neuern Zeiten mit Lust vertiefet haben, dadurch denn der General-Baß auch Anlaß zu verschiedenen Meynungen und Feder-Kriegen gegeben.

Der General-Baß ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft.

§. 28. Es ist der General-Baß eine **aus der Composition entlehnte Wissenschaft**. Die Composition oder Verfertigung eines musicalischen Stückes, eines Concerts, einer Cantate, Aria und dergleichen, ist noch eine höhere Wissenschaft, die noch mehr Regeln als der General-Baß erfordert, und wozu auch ein musicalisches Genie, welches nicht einem ieden gegeben, erfordert wird. Sonsten sind die Grund-Regeln der Composition auch zugleich die Regeln des General-Basses. Bey der Composition muß man nicht nur, wie bey dem General-Baß, der Erfinder der Noten und Töne der rechten Hand seyn; sondern man muß den Baß selbst auch erfinden. Kurz, die Composition ist die Verfertigung eines musicalischen Stückes, **ohne eine Vorschrift** zu haben; der General-Bassiste aber, hat vom Componisten den Baß oder die Grund-Stimme, worauf sich sowohl Melodie als Harmonie gründet, empfangen, mit den übergeschriebenen Ziffern, und componiret die Stimmen für die rechte Hand nach den Regeln des General-Basses und nach Anleitung der darüber geschriebenen Ziffern sogleich dazu. Es ist also der General-Baß mit der Composition nahe verwandt, und entspringet aus der Composition. Denn man hatte schon lange componiret, und gebrauchte eben die

Worin die Composition vom G. Baß unterschieden, und doch daraus entspringe.

Regeln

Regeln dazu, ehe man anfing, den General-Baß zu spielen auf einem Clavicimbel, Flügel oder Orgel zur Begleitung und Verstärckung eines ganzen Chors. Daher findet man in des Herrn **Walthers** musicalischem Lexico, unter dem Namen **Viadana** (Lud.) wie er ums Jahr 1605 den General-Baß erfunden; woselbst auch zu lesen, was ihm dazu Gelegenheit gegeben. **Mattheson** schreibet zwar in seinem **vollkommenen Capell-Meister** p. 104. die Lutherische Lehre war vor **Luther**, und der General-Baß vor **Viadana**. Indessen muß man ihm doch seine gebührende Ehre lassen, wie dem sel. D. **Luther** auch niemand sein Lob nehmen wird, obgleich seine Lehre viele hundert Jahre vor seiner Zeit schon in heiliger Schrift Neuen Testaments war abgefasset worden. Wer den General-Baß erfunden.

§. 29. Es heißt §. 24. ferner: **vermittelst welcher** (Wissenschaft des General-Basses) **man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Baß-Stimme eine völlige Harmonie erfindet.** Es hat also der General-Baß seine gewisse Regeln, nach welchen er erlernet wird, denen es aber zuweilen doch nicht an einer kleinen Ausnahme fehlet. Die Haupt-Regeln eines General-Baßisten sind vornemlich die über dem Baß stehende Zahlen, als wornach er eine völlige Harmonie erfindet. Eine **völlige** Harmonie, so, wie sie hier der Herr **Heinichen** verstehet, ist mehrentheils vierstimmig, nemlich 3 Töne oder Klänge im Discant in der rechten Hand, und Ein Ton im Baß in der linken Hand. Bey dieser vierstimmigen Harmonie muß die rechte Hand zuweilen nur 2 Stimmen nehmen, um nicht wider die Regeln des General-Basses zu handeln. Eine **vollstimmige** Harmonie aber ist, wenn nicht nur die rechte, sondern auch die linke Hand 3. bis 4. Töne zugleich anschlagen, da sich denn wol 6. 7. 8. bis 9. Töne zugleich hören lassen, die lieblich mit einander übereinstimmen; die Harmonie aber selbst ist, nach des Herrn **Mattheſons** Definition l. c. pag. 245: **Eine kunstmässige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wohl-Laut auf einmal entstehet.** Es wird vielleicht Gelegenheit geben, diese Definition hernach noch zu gebrauchen. Er wird nach gewissen Regeln erlernet. Haupt-Richtschnur eines General-Bassisten. Eine völlige Harmonie ist was anders, als eine vollstimmige. Was Harmonie heisse.

§. 30. Es ist also der General-Baß eine Erfindungs-Kunst, doch so, daß diese Erfindung nicht willkührlich, sondern sich **erstlich** nach der vorgelegten Baß-Stimme, und **zweytens** nach denen darüber stehenden Zahlen oder Ziffern richten muß; wobey denn sonderlich die rechte Hand auch noch ihre Regeln hat, theils wie die oberste Stimme, theils wie die Mittel-Stimmen einzurichten und zu nehmen sind, und noch mehreres, welches hier noch nicht nöthig anzuzeigen, und hernach folgen wird. Worauf die Regeln des General-Bassses überhaupt gehen.

Wie die Bezifferung des Basses einzurichten.

§. 31. Es muß aber die Bezifferung der Baß-Noten eines General-Baßisten, oder nach welchen der General-Baß gespielet wird, so eingerichtet werden und geschehen:

daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- und Instrumental-Music genau übereinstimmet.

Was Vocal- und Instrumental-Music sey.

Vocal-Music ist eine Music, wo sich Eine oder mehrere Menschen-Stimmen, entweder ohne oder mit Begleitung der Instrumenten, hören lassen; wie geschicht bey so genannten Cantaten, Opern, Arien u. s. w. Instrumental-Music ist, wo man nur Instrumente, als Violino, Oboe, Oboe d'amour, Traversiere, Viola, Fagotto, Violoncello, Trompeten, Waldhörner ꝛc. gebrauchet. Gemeiniglich wird bey diesen beyderley Arten Music, zur Verstärkung und Ausfüllung, ein Flügel, ein Clavicimbel, gebraucht, worauf der, der den General Baß verstehet, denselben schlägt. In Kirchen gebraucht man an dessen statt die Orgel.

Die Bezifferung des Basses geschicht

Die Bezifferung des Basses geschicht entweder vom Componisten selber, oder von einem andern hiezu geschickten Music-Verständigen aus der Partitura, das ist, aus dem schriftlichen Aufsatze, welchen der Componiste bey Verfertigung eines musicalischen Stückes selbst machet, und worin er die ganze Harmonie weniger oder vieler Stimmen zugleich und über einander schreibet, wo denn der Baß, als das Fundament aller andern Stimmen, die unterste und tiefste Stimme ist. Es gehöret aber auch schon eine Geschicklichkeit dazu, solche Bezifferung aus der Partitur oder nach Anleitung derselben zu verrichten.

aus der Partitur.

Haben geübte General-Bassisten nur die Partitur, so brauchen sie keine Ziffern über ihren Baß, sondern ihre Fertigkeit ist so groß, daß sie mit ihren Augen wohl 4, ja oft wohl noch einmahl so viel Stimmen, ob sie gleich verschiedene Noten, nemlich vielerley musicalische Schlüssel zugleich vor sich haben, in einem Blick übersehen, und daraus die Harmonie oder die Griffe der rechten Hand einsehen können.

Anmerkung:

§. 32. Was in allem bisher gesagten einem Anfänger noch unverständlich seyn solte, das wird ihm schon deutlicher werden, wenn er erst etwas weiter gelesen. Was im General-Baß eigentlich geschehen muß, kan aus folgenden verstanden werden.

Was der Gen. Bassiste durch sein General-Baß-Spielen eigentlich ausrichtet, wird deutlich gezeiget.

Stelle dir vor, daß vier Personen zugleich mit einander auf eine musicalische harmonische Weise sängen, nemlich eine iede einen besondern Ton, z. E. die erste Person sänge $\bar{c}$, die zwote $\bar{g}$, die dritte $\bar{e}$ und die vierte c. Dis sind vier verschiedene Töne, die aber unter sich und mit einander lieblich harmoniren. Kommt nun der General-Baßiste dazu, so macht er auf seinem Claviere oder auf seiner Orgel eben diese 4 Töne; die linke Hand nimt den tiefsten Ton, nemlich unge-

ungestrichen *c*, und die rechte Hand schlägt den Accord $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ mit einmal an; er muß also in Einem Griff anschlagen, was diese 4 Personen selb vier singen. Würde er aber seinen Griff unrecht schlagen, etwa statt $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ *e* einen andern Griff, nemlich $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$ *f* nehmen, so würde es nicht allein sehr übel gegen die Singe-Stimmen klingen, sondern es würden die Sänger auch confus werden; der General-Bassiste aber soll die Sänger in Ordnung halten. Weil nun diese 4 Personen nicht immer mit einander lauter solche Töne singen, welche zusammen einen reinen Accord ausmachen, sondern die Consonanzien eines reinen Accords oft mit Dissonanzien vermischet werden, so müssen die Ziffern, welche andeuten, was vor Töne die andern Sänger oder Spieler singen oder spielen sollen, dem General-Bassisten anzeigen, welche Dissonanzien oder Consonanzien er bey ieder Note zu nehmen hat.

§. 33. Er hat aber nicht nöthig, alle Gänge, Läufe oder Passagien der andern Instrumente mit zu machen, sondern die rechte Hand greiffet das Wesentliche aller Stimmen oder Instrumente auf eine kernmässige Weise, es ist ein **gründlicher Auszug** aller andern Partien. Kurz, der General-Bassiste erfindet und spielet in seiner rechten Hand kunstmässig, und zwar nach Anleitung der über dem Baß stehenden Ziffern, den Inhalt der andern Instrumente, und stimmet also völlig damit überein, wo er anders keine Böcke macht, sondern im Stande ist, alle Intervalla, die die ihm die Ziffern anzeigen, mit den dazu gehörigen Neben-Ziffern, unverzüglich zur bestimmten Zeit treffen zu können. Denn die ganze Music gehet nach einem vorgeschriebenen Tacte; niemand aber wartet, bis der General-Bassiste seine Intervalla erst gesuchet und ausbedacht, sondern er muß mit fort, und seine Griffe kennen, wie ein Leser das a b c. Derjenige, der in einem Concert oder Cantate ꝛc. den General-Baß schlägt, heißt ein Accompagnist, d. i. ein Begleiter, und zwar aller vorhandenen Stimmen, und sein General-Baß-Schlagen wird genannt: accompagniren, begleiten; oder das Accompagnement, die Begleitung; welches denn einem Concert oder anderm musicalischen Stücke einen Glanz gibt, und alle andere mitspielende oder singende in Ordnung halten und zur Stütze dienen kan.

Er läßt den Inhalt aller Stimmen hören, nach Anleitung der Ziffern über die Baß-Noten, und zwar tactmässig.

Was die Wörter bedeuten: Accompagnist accompagniren, Accompagnement.

§. 34. Es ist ein groß Vergnügen, wenn man sich im General-Baß so weit geübet hat, daß man geschickt geworden, in Gesellschaft anderer denselben zu einem Trio, Concert ꝛc. schlagen zu können; was anfänglich schwer und fremd ist, wird mit der Zeit und nach angewandtem Fleiß leicht und lieblich.

Accompagniren ist eine Lust.

§. 35.

Was Autor sich bey Verfertigung dieses Tractats für ein Ziel gesetzet.

§. 35. Nun wäre es ein allzukühnes Unternehmen von mir, wenn ich mich unterstehen wolte, die Lehre vom General-Baß nach allen ihren Theilen auf eine so weitläuftige Weise in gegenwärtigem Tractat abzuhandeln, wovon verschiedene berühmte Autores grosse Werke herausgegeben. Nein, das bin ich nicht willens gewesen; einem Verständigen kan hernach mit wenig Worten vieles gesaget werden, wenn er sich erst von der Sache einen Begriff hat machen lernen, und die Haupt-Sachen inne hat. Mein Zweck bey Verfertigung dieses Buchs gehet vornemlich dahin: Die Anfangs-Gründe des General-Basses weitläuftig und deutlich vorzutragen, also, daß einer, ohne Lehrmeister oder Ausleger, daraus eine Wissenschaft vom General-Baß möge erlangen können, und vermittelst dieser Anleitung sich selbst möge geschickt machen, nicht nur die Choräle nach dem General-Baß zu spielen, sondern auch einen mittelmässigen Baß nach dem General-Baß zu schlagen, oder zu accompagniren.

Er verspricht, den Gen. Baß nach seinen ersten Anfangs-Gründen abzuhandeln,

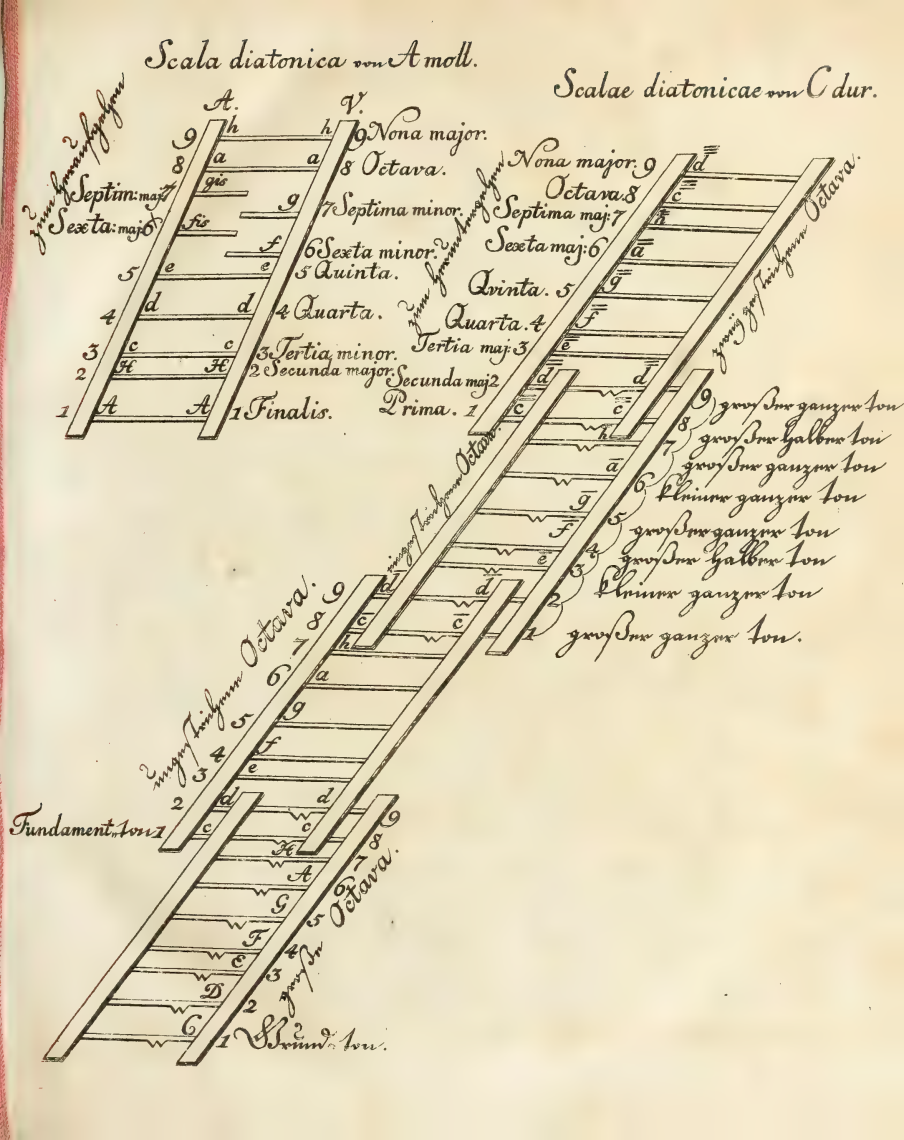
§. 36. Ob ich nun gleich im ersten Theil meines **sich selbst informirenden Clavier-Spielers**, sonderlich in der letzten Helfte des IV. Abschnitts, schon den Anfang zum Unterweisen im General-Baß gemacht habe; indem die Wissenschaft vom Accorde (so viel einem Anfänger davon möchte dienlich gewesen seyn zu wissen) ziemlich weitläuftig darin abgehandelt, auch eine Tabelle beygefüget worden, worin die bekantesten Ziffern in Noten darüber stehen, also, daß ein curieuser Liebhaber nach dem Gebrauch des ersten Theils, nicht so gar unwissend mehr in den Grundsätzen des General-Basses seyn kan; dem ohngeachtet werde ich doch die ganze Lehre vom General-Baß nach ihren ersten Anfängen wieder vornehmen und kürzlich repetiren, was schon im ersten Tractat weitläuftig vorgestellet worden. Ich werde mich aber doch, um Platz zu andern Sachen zu behalten, zuweilen auf den ersten Theil beziehen, und den Leser dahin weisen müssen; doch so, daß dieser Theil auch allein vor sich bestehen kan. Die Weitläuftigkeit ist um so viel mehr zu entschuldigen, ie mehr Autores man hat, die alles kurz, und nach ihrem gehabten Zwecke, auch gut vorgetragen haben. Mir ist die Sentenz auch schon lange bekant gewesen: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Allein, weil ich für solche Leute schreibe, die keinen mündlichen Unterricht (wobey ja, sonderlich im Anfange, vieles muß geredet, gezeiget und vorgemacht werden) gehabt haben, oder haben können, oder die gerne zu ihrer Lust etwas vor sich studiren mögen; so bleibe bey meinem Vorsatz. Ich will auch keinem rathen, die andern musicalischen Schriften vom General-Baß liegen zu lassen, sondern vielmehr recommendiren zu lesen; und wünsche, ihm gleichsam hiedurch eine Einleitung zu geben, andere Bücher mit Nutzen zu gebrauchen, sonderlich wegen der schönen Exempel, die man oft darinnen antrift. Hiemit schliesse dieses ziemlich lang gerathene Capitel, und gehe zur Sache selbst.

mit Beziehung auf den ersten Theil.

Autor entschuldiget seine Weitläuftigkeit.

Will andere Autores bestens recommendiret haben.

CAPVT


Scala diatonica von A moll.
Scalae diatonicae von C dur.
A.
V.
Nona major.
Octava.
Septima minor.
Sexta minor.
Quinta.
Quarta.
Tertia minor.
Secunda major.
Finalis.
Septim: maj:
Sexta: maj:
Nona major.
Octava.
Septima maj:
Sexta maj:
Quinta.
Quarta.
Tertia maj:
Secunda maj:
Prima.
grosser ganzer ton
grosser halber ton
grosser ganzer ton
kleiner ganzer ton
grosser ganzer ton
grosser halber ton
kleiner ganzer ton
grosser ganzer ton.
Fundament. ton.
grosser halber ton.

CAPVT II.

Von der Scala diatonica und modis muſicis.

§. 1. Scala diatonica, eine diatoniſche Leiter, ſo wird die natürliche Folge der ſieben Töne, *c d e f g a b* genant, darin weder ♯ oder b vorkommt. Nun wird nützlich ſeyn, dieſe natürliche und ungekünſtelte Ton-Folge oder Scala ein wenig näher zu betrachten, einige Anmerkungen darüber zu geben, und einem Lehrbegierigen zu zeigen, welchen Gebrauch er davon zu machen habe. Was eine Scala diatonica ſey.

§. 2. Unterſuchen wir nun dieſe Ton-Folge oder Scalam, nemlich *c d e f g a b c̄*, und beſehen dabey nur die Taſten auf unſerm Claviere, ſo finden wir, daß gar keine kurze hervorragende Taſten oder Semitonia darunter ſind, dem ohngeachtet finden ſich doch zwey halbe Töne darin (ob dieſe halbe Töne gleich keine kurze hervorragende halbe Töne auf unſerm Claviere ſind, vide den erſten Theil des Clav. Spiel. p. 52. §. 10.), nemlich nach *e* folgt *f*, und nach *b* folgt *c̄*. Wir nehmen bey einer ſo genannten diatoniſchen Octave, die Octave oder den achten Ton hinzu. *e f* und *b c* liegt bekanter maſſen nur einen halben Ton von einander, es iſt aber ein groſſer halber Ton (vide l. c. p. 181. §. 3.); ferner ſehen wir, daß erſtlich zwey ganze Töne nach der Reihe folgen, als *c d*, *d e*, hernach kommt der halbe Ton *e f*, denn kommen wieder drey ganze Töne, nemlich *f g*, *g a*, *a b*, und zuletzt geht man durch einen halben Ton in die Octave, nemlich *b c*. Wie ſie beſchaffen. Es finden ſich zwey halbe, und fünf ganze Töne darin.

§. 3. Die Natur lehret dieſe Ton-Folge ſelbſt; denn wenn man im Singen oder Spielen durch lauter ganze Töne gehen wolte: ſo würde es dem Sänger ſchwer, ja es würde den meiſten unmöglich fallen, nur 5 ganze Töne nach der Reihe zu ſingen, z. E. wenn einer ſolte ſingen *d e fis gis b c*, ſo würde er ſeine Arbeit finden, und im Spielen würde es, ich weiß nicht, wie unnatürlich und gezwungen klingen. Hingegen kan die Stimme eines Menſchen dieſe unſere Scalam diatonicam gar leicht ſingen, daher es auch das erſte iſt, was den Singe-Schülern zum Singen vorgegeben wird. Dieſe Ton-Folge iſt nadem natürlich,

§. 4. Weiter bemerken wir, daß in dieſer Ton-Folge oder Scala diatonica 1) zwey halbe Töne, nemlich im 3ten und 7ten Grad, vorkommen. 2) Daß eine Octave, als woraus eine Ton-Leiter beſtehet, eine Quinte und Quarte in ſich faſſet, nemlich von *c* bis *g* ſind 5 Töne, nemlich *c d e f g*, oder 5 Stufen auf unſerer Ton-Leiter, und das heißt eine Quinta; von *g* bis *c̄* ſind 4 Töne oder Stufen, als *g a b c̄*, und das (Intervallum oder dieſer Zwiſchen-Raum) heißt eine Quarta. Sie enthält eine Quinte und Quarte.

Zwey Haupt-Ton-Arten, dur und moll.

§. 5. Sonſten hat man in der Muſic zwey Haupt-Ton-Arten, nemlich dur und moll, oder die **harte** und **weiche** Ton-Art, welchen Unterſcheid die Tertie im Accord des End-Tones machet, davon im erſten Theil IV. Abſchn. Cap. XIII. §. 198 ſq. ſchon iſt gehandelt worden, und wovon bald noch ein mehreres vorkommen wird. Hier will nur ſagen, daß die Natur uns an dieſer Scala von *c dur* ein Muſter gegeben, wornach die Scala aller andern dur-Töne müſſe eingerichtet werden; die ſchweren Ton-Arten, welche viele Creutze und Been haben, ſind einem Sänger eben ſo leicht als *c dur*, z. E. wenn ich die nach *c dur* eingerichtete Scalam von *e dur* einem Sänger wolte zu ſingen geben, ſo würde er alle darinnen befindliche Semitonia eben ſo gut und leicht treffen, als er die Scalam von *c dur*, worin ſich weder * noch b befindet, hat ſingen können. Denn die Scala von *e dur*, nemlich *e fis gis a h cis dis e* iſt gleich der Scala von *c dur*.

C dur ein Muſter aller harten Ton-Arten.

Wie derowegen alle dur-Töne einerley Scalam,

§. 6. Hiebey möchte einer denken: wie kan das ſeyn? *c dur* hat kein * oder b, und *e dur* hat vier Creutze, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. Allein das macht nichts, die Creutze und Been ſind den Anfängern beym Spielen auf dem Claviere zwar etwas beſchwerlich, weil ſie ſich ſelbige imprimiren müſſen, und leicht darin fehlen können, aber im Singen iſt es einerley, ob ich ein Lied aus *c* oder *e dur* ſinge (in Betrachtung der natürlichen Leichtigkeit und genauen Uebereinſtimmung der halben und ganzen Töne mit *c dur*). Hätten wir auf unſerem Clavier weder Semitonia noch Verſetzungs-Zeichen, dadurch wir einen Ton um einen halben Ton niedriger oder höher machen könten, ſo wäre es ein anders; denn die natürliche, oder vielmehr nach *c dur* uneingerichtete Noten-Folge von *e* bis wieder zu *e*, nemlich:

1 2 3 4 5 6 7
e f g a b c d e
Sem. Sem.

und den halben Ton im dritten und ſiebenten Grad haben.

iſt von *c dur* weit unterſchieden. Dieſer Unterſcheid nun beſtehet in der Lage der halben Töne. *C dur*, als das Muſter aller dur-Töne, hat die zwey halben Töne im 3ten und 7ten Grad, und dieſe uneingerichtete Scala von *e* bis *e* hat die halben Töne ſchon im erſten und fünften Grad. Dis macht nun eben den groſſen Unterſcheid, und erfordert, daß in *e dur* vor *f*, *c*, *g* und *d* ein * ſtehen muß. Alsdann liegen die halben Töne eben wie in *c dur*, nemlich im 3ten und 7ten Grad, als:

1 2 3 4 5 6 7
e fis, fis gis, gis a, a b, b cis, cis dis, dis e.
Sem. Sem.

§. 7.

§. 7. Betrachten wir die Scalam weiter, ſo finden wir nicht allein, daß der reine Accord (davon im erſten Theil gleichfalls ſchon viel gehandelt worden) in der Scala enthalten iſt, als *c e g*, *e* iſt die groſſe Tertie zu *c*, und *g* iſt die Quinte zu *c*; ſondern auch, daß dieſe drey Töne, welche Triadem harmonicam oder einen reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte über ſich und unter ſich in der Scala diatonica haben, als zu *c* iſt die Quinte *g*, unter ſich hat *c* eine Quintam an *F*. Eine Quinte **unter** ſich heißt hier, wenn ich, wider die Art die Intervalla (von dieſem Wort wird bald folgen) abzuzehlen, rücklings gehe, als $\overset{1}{c}\ \overset{2}{H}\ \overset{3}{A}\ \overset{4}{G}\ \overset{5}{F}$.) *e* hat eine Quinte über ſich, nemlich *h*, und unter ſich eine umgekehrte Quinte *A* als: $\overset{1}{e}\ \overset{2}{d}\ \overset{3}{c}\ \overset{4}{H}\ \overset{5}{A}$. *G* hat in der Scala auch eine reine Quinte über ſich, nemlich *d*. Daß alſo die Scala diatonica, oder alle Töne derſelben unter einander verwandt ſind. Man ſehe nach Belieben weiter davon nach, des Herrn **Sorgens Vorgemach der muſicaliſchen Compoſition**; das IV. und V. Capitel des erſten Theils.

Die Scala enthält einen reinen Accord, und beſteht aus lauter Quinten zu den Intervallen des Haupt-Accords.

§. 8. Wir haben die Scalam diatonicam auf unſerm Claviere vier mahl, eben ſo viel, als wir Octaven haben; welches auch aus dem Kupferſtich zu erſehen pag. 17, da wir vier Leitern, eine iede mit 9 Stufen, abgebildet haben, welches uns Gelegenheit geben wird, einem Lehrbegierigen verſchiedene Dinge des General-Baſſes auf eine deutliche Weiſe anzuzeigen. Es iſt dieſe vierfache und zuſammengefügte Leiter eine Vorſtellung und Abbildung der muſicaliſchen Ton-Leiter und Ton-Folge, da über einer ieden Stufe die Benennung ihres Tones ſtehet; vorne ſtehen Zahlen, welche die Stufen oder Töne, von ihrem Grund-Tone an gerechnet, der mit 1. bezeichnet iſt, abzehlen; bey der oberſten Leiter ſtehet die lateiniſche Benennung dieſer Zahlen, nebſt Beyfügung, ob das natürliche Intervallum einer Tertie, Sexte, Septime ꝛc. maior oder minor, das iſt, ob es groß oder klein iſt. Wir merken vorerſt nur daraus an, daß man im Kupferſtich ſelbſt ſchon ſehen kan, daß der Zwiſchen-Raum von der Stufe *E* bis *F* (eine iede Stufe iſt hier als ein muſicaliſcher Ton anzuſehen) lange ſo groß und weit nicht iſt, als der Zwiſchen-Raum der Stufe von *C* bis *D* und von *D* bis *E*. Das *E F* iſt der erſte halbe Ton, oder dieſe beyde Töne liegen nur einen halben Ton von einander; bey *H* und *c* iſt wieder ſo ein enger Zwiſchen-Raum (oder Intervallum) eines halben Tons, und das iſt der zweyte halbe Ton, der im 7ten Grad lieget. Bey der dritten Leiter im Kupferſtich der eingeſtrichenen Octave findet man die Worte: groſſer ganzer Ton, kleiner ganzer Ton, groſſer halber Ton ꝛc. Es iſt alſo ein **groſſer halber Ton**, der ſich in der diatoniſchen Octave zweymal befindet. Was zwiſchen dem groſſen und kleinen ganzen Tone vor ein Unterſcheid ſey, gehöret noch nicht hieher.

Vom Kupferſtich, welches im Anfang dieſes Capitels ſtehet.

Wie ſich die beyden halben Töne darin zeigen.

Durch die Verſetzungs-Zeichen werden alle dur-Töne nach *c dur* eingerichtet.

§. 9. Nun wollen wir vorerſt die dur-Töne nach dieſer Leiter von *c dur* lernen einrichten, denn von den moll-Tönen wird auch bald kommen. Es iſt bekant, daß wir in der Muſic und auch auf unſerem Clavier Sieben ſo genante ganze und fünf ſo genante halbe Töne oder Semitonia haben, nemlich

cis dis fis gis b
c d e f g a b.

Dis ſind 12 Töne. Weil wir nun die Verſetzungs-Zeichen haben (nemlich das * und b: durch das b kan der Ton, wenn er einen halben Ton zu hoch iſt, um einen halben Ton erniedriget werden; wenn er aber um einen halben Ton zu niedrig iſt, ſo kan er durch das * um einen halben Ton erhöhet werden,) und da wir an *c dur* ein Muſter aller dur-Töne haben, ſo können wir nun von den andern eilf Tönen leicht eben eine ſolche Scalam diatonicam machen, als *c dur* hat, nemlich wir bringen nur die beyden darein gehörigen halben Töne in den 3ten und 7ten Grad. Laß ſehen, was denn *d dur* vor Verſetzungs-Zeichen nöthig hat, und vor welchen Tönen ſie ſtehen müſſen, wenn der halbe Ton in 3ten und 7ten Grad kommen ſoll.

Wie *d dur* nach *c dur* durch * * einzurichten.

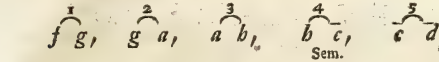
Die Octave von *d* bis *d*, als uneingerichtet, iſt dieſe:

1 2 3 4 5 6 7
d e, e f, f g, g a, a b, b c, c d.
Sem. Sem.

Da haben wir nun die halben Töne im 2ten und 6ten Grad, nemlich bey *e f* und *bc*. Der erſte halbe Ton aber muß im dritten Grad liegen, daher muß ich den 2ten Grad zu einem ganzen Tone machen, dis geſchicht nun, wenn ich dem *f* ein * vorſetze, denn *e fis* iſt ein ganzer Ton, und eben dadurch bekommen wir auch den erſten halben Ton im **dritten** Grad, denn *fis g* iſt ein halber Ton. Eben dieſes muß nun auch bey *b c* geſchehen. Hier iſt der andere halbe Ton im 6ten Grad, der aber noch ein ganzer Ton ſeyn muß, deswegen erhöhe ich das *c* durch das * auch um einen halben Ton, ſo wird *b cis* ein ganzer Ton, und der 7te Grad wird auch dadurch ein halber Ton. Denn *cis d* iſt ein halber Ton. Und ſo iſt die Scala von den noch übrigen 10 dur-Tönen auf eben dieſe Art leicht zu machen. Es haben aber nicht alle dur-Töne immer zu ihrer Einrichtung ein * nöthig; ſondern weil man bey Durchlaufung der Octave einer dur-Ton-Art erſtlich 2 ganze, dann einen halben, dann wieder 3 ganze, und zuletzt einen halben Ton nehmen muß: ſo findet ſich bey einer uneingerichteten

teten Octave auch wohl, daß erſtlich 3 ganze Töne folgen, folglich daß der erſte halbe Ton erſt im 4ten Grad erſcheinet, deswegen muß dieſer dritte ganze Ton durch das Erniedrigungs-Zeichen b zu einem halben Ton gemachet werden, als in *f dur* heißt die uneingerichtete Octave oder Scala alſo:

Wie *f dur* nach *c dur* durch ein b einzurichten.



Da iſt nun zwar der andere halbe Ton im 7ten Grad, allein der erſte halbe Ton liegt im 4ten Grad, der aber im dritten Grad ſeyn ſolte, deswegen muß nun in *f dur* vor *h* ein b ſtehen, damit der halbe Ton an ſeine gehörige Stelle komme.

§. 10. Die Creutze oder Been nun, welche man nöthig hat, die Ton-Leiter oder Scalam aller Töne nach *c dur* und *a moll* einzurichten, werden gleich nach Schreibung des Schlüſſels, beydes im Diſcant und Baß geſetzet, und heiſſen ein Syſtema, wodurch die Scala des Tones, daraus man ſpielen will, oder darin ein Stück geſetzet iſt, in gehörige Ordnung gebracht worden, welche man bey Tractirung des General-Baſſes wohl in Acht zu nehmen hat. Die gebräuchlichſten dur-Töne ſind:

Was ein Syſtema muſicum ſey.

Die gebräuchlichſten dur-Töne.

c dur, g dur, f dur, d dur, a dur, b dur.

§. 11. Nun iſt einem Anfänger höchſt dienlich, nicht nur die Scalam dieſer 6 dur-Töne, ſondern auch der noch übrigen 6 dur-Töne, von ſelbſt nach dieſem Unterricht einrichten zu können, und ihnen ihre Creutze oder Been vorſetzen zu lernen; ſolche noch übrige 6 dur-Töne ſind:

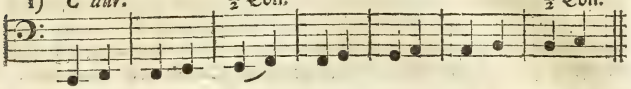
Fremde dur-Töne.

e dur, es dur, fis dur, h dur, gis oder *as dur*, und *cis* oder *des dur.*

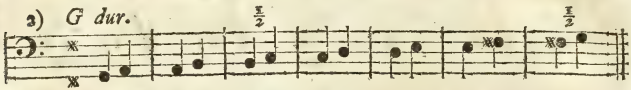
§. 12. Zur Nachricht will die Scalam aller 12 dur-Töne hieher ſetzen, und ihre Einrichtung, nemlich was ſie vor Creutze und Been haben müſſen, nicht nur, wie gewöhnlich, gleich nach dem muſicaliſchen Schlüſſel, ſondern auch in der Scala ſelbſt vor der gehörigen Note, ſetzen, nemlich im dritten und 7ten Grad; einen ieden Grad habe durch einen Tact-Strich abgetheilet. Es ſind lauter Baß-Noten, und kommen die gebräuchlichſten Ton-Arten zuerſt, die fremden hernach.

Scala aller dur-Töne in Noten.

1) *C dur.* ½ Ton. ½ Ton.

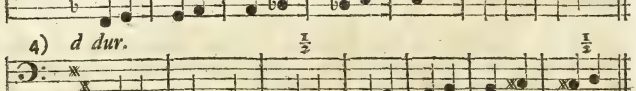


2) *G dur.*

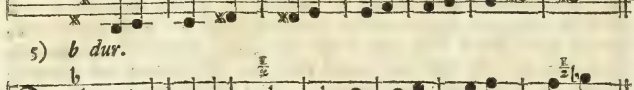


3) *f dur.*

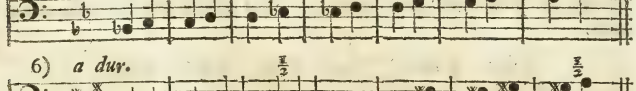
4) *d dur.*



5) *b dur.*

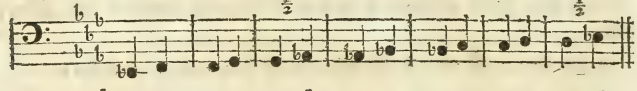


6) *a dur.*

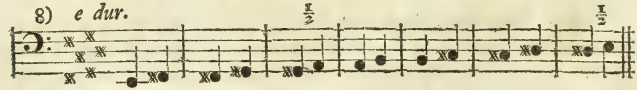


7) *Es dur.*

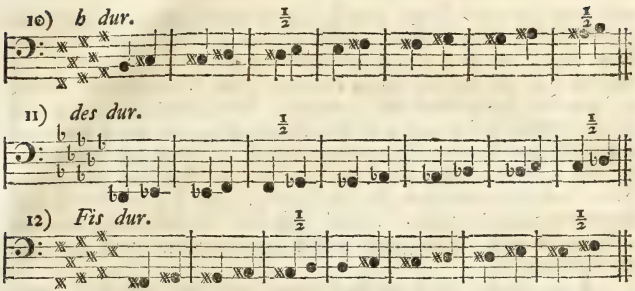
8) *e dur.*



9) *as dur.*



10) *h dur.*



§. 13. Ein Anfänger kan ſich die 6 erſten modos am erſten bekant machen, und hernach zu den ungewöhnlichern gehen. Nun iſt es Zeit, auch die Ton-Leiter oder Scalam der moll-Töne zu beſehen; hier dienet uns das *a moll* zum Muſter; da wir denn die beyden halben Töne anders, wie in den dur-Tönen, nemlich im 2ten und 5ten Grad, finden; man findet die Scalam diatonicam der moll-Töne, oder vielmehr der Ton-Art *a moll*, auf dem Kupferſtiche nur einmal abgebildet. vide pag. 17.

a moll das Muſter aller moll-Töne,

hat die beyden halben Töne im 2ten und 5ten Grad.

§. 14. Hier wird einem Anfänger nun gleich fremde vorkommen, daß die 6te und 7te Stufe getheilet, und gleichſam zerbrochen iſt. Dis iſt aber deswegen geſchehen, **weil die *moll*-Töne anders herauf, als herunter gehen.** Es geſchicht aber die Vorzeichnung ſo, wie man herunter gehet, deswegen betrachten wir erſtlich die Seite der abgebildeten Leiter zur rechten Hand, welche mit V bezeichnet iſt, und die andere Seite, worüber A ſtehet, folget §. 21. Halten wir nun dieſe Scalam oder Ton-Leiter gegen die vierfache Leiter der dur-Töne, oder vielmehr gegen *c dur*, ſo zeiget ſich alda ein groſſer Unterſcheid; denn es liegen die beyden halben Töne allhier im 2ten und 5ten Grad, nemlich bey *Hc* und *ef*. Dis iſt wohl zu merken. Man gehet alſo in den moll-Tönen herunter, erſtlich durch zwey ganze Töne, nemlich *a⌒g*, *g⌒f*; dann durch einen halben Ton *f⌒e*, dann wieder durch zwey ganze Töne, *e⌒d*, *d⌒c*, darauf durch einen halben, *c⌒H*, und zuletzt durch einen ganzen Ton in die Octave *H⌒A*. Es gibt alſo im *a moll*, und zwar nach der Art des **Heruntergehens**, abermals weder * noch b.

Die moll-Töne gehen anders herauf, als herunter.

Wie die moll-Töne herunter gehen.

§. 15. Was wir §. 7. von der Scala diatonica der Dur-Töne geſaget haben, nemlich, daß darin ein reiner Accord enthalten, und daß die Töne, welche den reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte **über** und **unter ſich** haben; das trift auch hier bey den moll-Tönen ein. Der Accord

Die moll-Töne haben im Heruntergehen einen reinen Accord,

cord von den moll-Tönen muß die Tertia minor oder die kleine Tertie haben, wie hier *c* die natürliche Tertia minor zu *A* iſt, und die Quinte iſt *e*, iſt alſo der ganze Accord *A c e* drinnen enthalten. *c*, als die Tertia minor zu *A*, hat nun wieder eine reine Quinte über ſich, das iſt hier *g*, und eine Quinte unter ſich, nemlich *f*. Die Quinte im reinen Accord zu *A*, nemlich *e*, hat auch eine reine Quinte über und unter ſich, über ſich iſt die Quinte zu *e* das *h*, und unter ſich iſt *A* (vide §. 7.). Ein Anfänger, der etwa **den erſten Theil meines Clavier-Spielers** nicht geleſen, und alſo nicht gelernet, was Accord, Quinte, Tertie u. d. g. bedeutet, muß Geduld haben, bis er weiter geleſen. Ich ſtelle mir aber allhier vor, daß ein Leſer den erſten Theil hievon geleſen, ſonderlich den hieher gehörigen IVten Abſchnitt.

und eine reine Quinte zu den Intervallen des Haupt-Accords.

Haupt-Unterſcheid der dur- und moll-Töne.

§. 16. Halten wir ferner die beyden Ton-Leitern, nemlich der moll- und dur-Töne, zuſammen; ſo finden wir, daß in der Leiter der dur-Töne nicht nur die **groſſe Tertie**, ſondern auch die **groſſe Sexte** und **groſſe Septime** enthalten iſt, welche drey Intervalla aber in den moll-Tönen klein ſind; es iſt nemlich in der Scala der moll-Töne, ſo wie hier in *a moll*, enthalten die **kleine** Tertie, **kleine** Sexte und **kleine** Septime. Dis iſt der **weſentlichſte Unterſcheid der** *dur*- **und** *moll*-**Töne**, welcher vor allen Dingen bey der Bezeichnung oder Verfertigung des Syſtematis der moll-Töne zu obſerviren iſt; ſetze ich aber nur die halben Töne im 2ten und 5ten Grad, und gehe ſonſt in ganzen Tönen herunter, ſo wird die Tertie, Sexte und Septime eben hiedurch klein, und das Syſtema richtig nach dem Muſter *a moll* eingerichtet ſtehen.

Wie *g moll* nach *a moll* durch b b einzurichten.

§. 17. Nun wollen wir auch ein paar Ton-Arten zur Probe nach *a moll* einrichten, es mag das gebräuchliche *g moll* ſeyn. Die uneingerichtete Ton-Folge von *G* zu *g* iſt:

$$G^{\overset{1}{\frown}}A,\quad A^{\overset{2}{\frown}}H,\quad H^{\overset{3}{\frown}}c,\quad c^{\overset{4}{\frown}}d,\quad d^{\overset{5}{\frown}}e,\quad e^{\overset{6}{\frown}}f,\quad f^{\overset{7}{\frown}}g.$$

Sem. Sem.

Hier ſind die beyden halben Töne im 3ten und 6ten Grad, die aber nach §. 14. im 2ten und 5ten Grad ſeyn ſolten. Um nun den zweyten Grad, wie es ſeyn muß, zum halben Ton zu machen, ſo muß vor *b* ein b ſtehen, ſo wird *A B* der erſte halbe Ton im 2ten Grad. Eben ſo verfährt man mit dem 5ten Grad, der ein ganzer Ton, nemlich *d e*, iſt; hier muß wiederum vor *e* ein b ſtehen, ſo kommt der andere halbe Ton im 5ten Grad, *d es*; wäre alſo die Scala von *G moll*

$$G^{\overset{1}{\frown}}A^{\overset{2}{\smile}}B^{\overset{3}{\frown}}c^{\overset{4}{\frown}}d^{\overset{5}{\smile}}es^{\overset{6}{\frown}}f^{\overset{7}{\frown}}g.$$

Sem. Sem.

der Ton-Leiter von *A moll*, nemlich

$$A^{\overset{1}{\frown}}H^{\overset{2}{\smile}}c^{\overset{3}{\frown}}d^{\overset{4}{\frown}}e^{\overset{5}{\smile}}f^{\overset{6}{\frown}}g^{\overset{7}{\frown}}a.$$

Sem. Sem.

ganz ähnlich, und alſo recht eingerichtet. §. 18.

§. 18. Wir nehmen nun auch *H moll* vor, und ſehen, was dabey zu thun vorfallen wird; die uneingerichtete Ton-Folge von *H* zu *b* iſt: Wie *b moll* nach *a moll* durch * * einzurichten.

H ⌒ *c*, *c* ⌒ *d*, *d* ⌒ *e*, *e* ⌒ *f*, *f* ⌒ *g*, *g* ⌒ *a*, *a* ⌒ *h*.
1 Sem. 2 3 4 Sem. 5 6 7

Hier kommen die beyden halben Töne im 1ten und 4ten Grad, die aber im 2ten und 5ten Grad liegen ſollen; derowegen muß der erſte Grad zum ganzen Ton gemacht werden, nemlich vor *c* muß ein * ſtehen, ſo wird es *cis*. *H* ⌒ *cis* iſt ein ganzer Ton; und weil nun eben hiedurch *c* zu *cis* geworden, ſo beſtehet nun der 2te Grad *cis* ⌒ *d* aus einem halben Tone. Ferner lag der andere halbe Ton allhier im 4ten Grad, alſo einen Grad zu frühe, darum muß auch dieſer 4te Grad zu einem ganzen Ton gemacht werden, und alſo auch vor *f* ein * ſtehen, ſo wird der 4te Grad *e* ⌒ *fis*, ein ganzer Ton, und der 5te Grad *fis* ⌒ *g* iſt der andere halbe Ton. Hat alſo *b moll* der Creutze, ſo wie *g moll* der Been, zur Einrichtung des Syſtematis nöthig gehabt. Die eingerichtete Scala von *b moll* iſt alſo dieſe:

H ⌒ *cis*, *cis* ⌒ *d*, *d* ⌒ *e*, *e* ⌒ *fis*, *fis* ⌒ *g*, *g* ⌒ *a*, *a* ⌒ *h*.
1 2 Sem. 3 4 5 Sem. 6 7

§. 19. Wir ſehen alſo hieraus, daß die moll-Töne ſowol, als dur-Töne, nach bewandten Umſtänden, beyderley Verſetzungs-Zeichen, nemlich der Creutze und Been bedürfen, und daß die Ton-Art, welche Been in der Vorzeichnung hat, nicht immer die weiche Ton-Art oder moll iſt, eben ſo wenig wie die Vorzeichnung der Creutze platterdings eine harte Ton-Art, oder dur anzeigen ſolte; wie etwa unverſtändige Land-Organiſten ihren Lehrlingen weiß gemacht. Ferner merken wir noch hierbey an, daß beyderley Verſetzungs-Zeichen zugleich in Einer Ton-Art zur Einrichtung der Ton-Leiter, nie gebrauchet werden: ſo bald man alſo, gleich bey Einrichtung des erſten halben Tones ſiehet, daß ein * zur Einrichtung nöthig iſt, ſo folget, daß die Einrichtung dieſer Ton-Art, ſie mag nun moll oder dur ſeyn, der Creutze bedarf; findet man ein b hiezu nöthig, ſo bleibt das b auch in der ganzen Einrichtung der Ton-Leiter. Die b b machen nicht immer eine weiche, und die * * nicht immer eine harte Ton-Art.

§. 20. Man merke, daß iederzeit eine harte und eine weiche Ton-Art **gleiche Vorzeichnung** haben, als: *c dur* und *a moll* haben weder Creutze noch Been; *g dur* und *e moll* haben beyde Ein * nemlich vor *f*; *f dur* und *d moll* haben vor *b* ein b. *D dur* und *H moll* haben zwey Creutze, nemlich vor *f* und *c*; *b dur* und *g moll* haben zwey Been, nemlich vor *b* und *e*, und ſo weiter. Wer nun weiß, wie *g dur* gezeichnet Wie immer eine harte und weiche Ton-Art gleiche Vorzeichnung hat.

wird, der kan eben daraus gleich die Vorzeichnung von *e moll* auch errathen, nemlich eben wie *g dur*, ein ♯ vor *f*. **Der *moll*-Ton, der mit dem *dur*-Ton einerley Vorzeichnung hat, liegt eine Tertie minor tiefer**, als der dur-Ton, ſo wie *A* eine Tertie minor tiefer liegt, als *c*. Wem nun bekant iſt, daß *A dur* in ſeiner Vorzeichnung 3 Creutze hat, nemlich *fis*, *cis*, *gis*, der gehe von *A* eine Tertie minor **herunter** (die Tertie minor iſt im 1ſten Theil des **Clav. Spiel.** p. 176. deutlich erkläret, und wie ſie von der Tertie major zu unterſcheiden, hinlängliche Anweiſung gegeben; das 7te Capitel dieſes Abſchnitts wird ſolches wiederholen, ob gleich nicht in einerley Worten) ſo findet er *Fis*, hat alſo *Fis moll* mit *A dur* einerley Vorzeichnung; und ſo auch umgekehrt, wem die Vorzeichnung eines moll-Tones bekant iſt, als z. E. daß *G moll* vor *h* und *e* ein b hat, oder daß in *G moll b* und *es* (oder *dis*) iſt, der gehe eine **Tertie minor herauf**, ſo findet er den dur-Ton, hier iſt es *B*, welcher mit ſeinem ſchon bekanten moll-Tone eine gleiche Vorzeichnung hat, denn *B dur* hat eben die Vorzeichnung, die *G moll* hat. Wer *c moll* in ſeiner Vorzeichnung kennet, der weiß auch, wie *es dur* vorzuzeichnen: wer da weiß, daß *f moll* vier Been, nemlich vor *h*, *e*, *a* und *d* nöthig hat, nemlich *h*, *es*, *as* und *des*, der kan gewiß ſeyn, daß *as dur* eben die Been bedarf.

Oft hat der Ton ſelbſt, daraus ein Stück iſt, ein b *oder* ♯ *nöthig.*

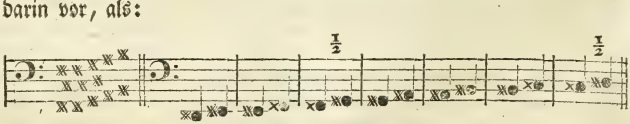
Oft hat der Ton ſelbſt, woraus ein Stück ſoll geſpielet werden, ſchon ein ♯ oder b nöthig: hieraus kan ich nun gleich ſchlieſſen, ob ich in der Vorzeichnung Creutze oder Been nöthig habe, z. E. *dis* entſtehet, wenn vor *d* ein ♯ geſetzet wird, *es* aber heißt es, wenn vor *e* ein b ſtehet: wer nun *dis dur* einrichten will, muß ſich der Creutze bedienen, weil *d* durch ein ♯ zu *dis* gemachet worden iſt, *es dur* bedarf aber der Been, weil das *e* durch ein b zu *es* gemacht iſt.

dis dur und *es dur* ſind unterſchieden.

Es iſt zwar *dis dur* und *es dur* auf unſerm Claviere einerley, allein in der Vorzeichnung und in Anſehung der Noten-Stelle ſind ſie ſehr unterſchieden.

dis dur hat ♯ ♯ iſt aber nicht gebräuchlich.

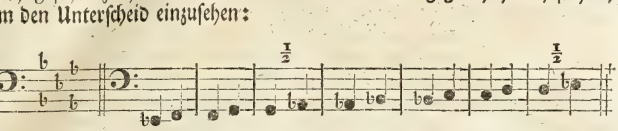
Nun aber erwählet man lieber diejenige Art der Vorzeichnung, wozu die wenigſten Creutze oder Been erfordert werden; als wenn ich das eigentlich ſo genannte *dis dur* vor *d* ein ♯, mit Creutze wolte zeichnen, ſo kämen ſo gar 2 Doppel-Creutze darin vor, als:



es dur hat b b, und iſt ſehr gebräuchlich.

Es dur, vor *e* ein b, bedarf nur drey Verſetzungs-Zeichen oder Been; deswegen iſt es eigentlich *es dur*, wenn von *dis dur* geredet wird. Ich erinnere mich nicht ein Stück aus *dis dur*, nemlich mit Creutze gezeichnet,

net, geſehen zu haben. Die Scala von *es dur* mag gleich hiebey ſtehen, um den Unterſcheid einzuſehen:



§. 21. Dis wäre genug von der Scala diatonica der moll-Töne im **Heruntergehen**. Nun müſſen wir uns bey den moll-Tönen noch merken, daß ſie anders **herauf** als **herunter** gehen. Es iſt der Unterſcheid aber ſo gar groß nicht. Wir haben Cap. I. §. 24 und 28 bey der Beſchreibung des General-Baſſes gehöret: daß **der General-Baß eine aus der Compoſition entlehnte Wiſſenſchaft** wäre; hier finden wir nun eine **Regel**, die aus der Compoſition entlehnet iſt, nemlich: **Man muß das** *Semitonium* **unter demjenigen** *modo maiori* **und** *minori* **hören laſſen, woraus man ſpielet.** Dis heißt ſo viel: in *a moll* laſſe ich *gis* und nicht *g*, in *d moll* laſſe ich *cis* und nicht *c* hören; bey *g dur* läſſet ſich *fis* und nicht *f* hören, und ſo weiter von allen dur- und moll-Tönen. Das ſo genante Semitonium unterwerts iſt nichts anders, als der halbe Ton, der vor dem Ton, daraus geſpielet wird, lieget; (als das Semitonium unterwerts von *c* iſt *h*, von *d* iſt *cis*, von *e* iſt *dis* und ſo weiter;) oder die Septima maior. **In den** *dur*-**Tönen** nun, iſt dieſes Semitonium unterwerts, oder Septima maior, in der Scala ſelbſt ſchon befindlich, und im Syſtemate gezeichnet, durch ein erhöhendes Creutz; denn dis iſt eben der andere halbe Ton, der in den dur-Tönen natürlich im 7ten Grad liegen muß. **In den** *moll*-**Tönen** aber wird dieſes Semitonium unterwerts nur im **Heraufgehen** gebraucht, und deswegen auch im Syſtemate nicht eingerichtet, ſondern, ſo oft es mitten im Stücke vorkomt und nöthig iſt, wird ein * vor dieſer Note geſetzet, die das Semitonium unterwerts ausmacht. Sonſten müſte *g moll* nicht nur vor *b* und *e* ein b, ſondern auch vor *f* ein * haben, und alsdenn wäre die Vorzeichnung noch ſchwerer zu behalten, ſonderlich vor Anfänger, und wäre wider §. 19. Deswegen hat man dem *a moll* auch kein * vor *g* vorzuſetzen, obgleich das Syſtema ſonſten weder Creutze noch Been hat; dis würde die natürliche Scalam diatonicam verderben, und Confuſion verurſachen.

Wie die moll-Töne im Heraufgehen,

das Semitonium unterwerts müſſen hören laſſen,

nemlich die Septima maior.

Warum dis Semitonium in den moll-Tönen nicht auch vorgezeichnet wird.

§. 22. Dis gibt nun die im erſten Theil meines Clavier-Spielers p. 113 verſprochene Erläuterung, warum daſelbſt bey dem Liede: Es ſtet viel ein Chriſt zu ſeyn ꝛc. welches aus *a moll* iſt, in der Vorzeichnung nicht vor *g* ein * geſetzet worden, da es doch im Liede ſelbſt ſo oft vorkomt.

Wenn die moll-Töne nur bis zur Quinte herauf oder herunter gehen, ſo ge-

schicht das Heruntergehen eben so, wie das Heraufgehen.

komt. Es ist nun schon hinlänglich gezeiget, wie *a moll* das *gis* nur im **Heraufgehen** hören lässet, und wie im **Heruntergehen** *g* statt hat, und daß die Vorzeichnung der moll-Töne nach der Art herunter zu gehen, geschicht. Nun finden wir auch in bemeldtem Liede, daß das *gis* im **Heraufgehen** angebracht, indem ja *a* drauf folget. Man beliebe dieses Lied l. c selbst nachzuschlagen. Es ist zwar wahr, daß im Baß nach dem *gis* dreymal das *e* folget, allein nicht zu gedenken, daß das *gis* statt *e* hätte stehen bleiben können, so gibts hier noch eine Neben-Regel, nemlich: daß man in den moll-Tönen, wenn sie nur bis zur Quinte, als hier das *e* eine Quinte zu *A* ist, gehen, alsdenn oft auch *gis* statt *g* gebrauchet, welches in dem 15ten Capitel dieses Abschnittes mit mehrerem gezeiget wird, weil es hier zu früh gewesen wäre. Gehet man aber in den moll-Tönen tiefer als in die Quinte, so gehet man, ohne *gis*, recht nach der Vorzeichnung herunter. Was hier von *A moll* gesaget worden, gilt auch von allen andern moll-Tönen.

Die moll-Töne haben im Heraufgehen auch Sextam maiorem.

§. 23. Aber, möchte iemand nicht unbillig sagen, vom *gis* in *A moll*, als welches das Semitonium unterwerts im *A moll* ist, habe nun schon gehöret; warum nimt man aber auch das *fis* im **Heraufgehen** in *a moll*, denn ich soll in *A moll* ja durch *fis* und *gis* statt *f* und *g* gehen? Antwort: Würde ich in *A moll* (dis *A moll* wird hier als das Muster aller moll-Töne nur zum Exempel angeführet, es gilt, wie eben gesagt, von allen moll-Tönen) also heraufgehen: *A H c d e f gis a.* so wäre *f gis* ein gar zu grosser ganzer Ton, welcher lateinisch Secunda superflua genant wird, und eine harte Dissonanz ist; weil nun die natürliche Scala, oder Scala diatonica aus lauter Consonanzien (von Con- und Dissonanzien werden wir bald mehr hören) bestehen muß, vide §. 15. so hat man im Heraufgehen der moll-Töne den andern halben Ton, um des Wohlklangs willen, lieber im 7ten als im 3ten Grad anbringen wollen. Es ist dieser Gang, *e f gis a*, der menschlichen Stimme auch beschwerlich und etwas unnatürlich, deswegen hat das *f*, bloß wegen des drauf folgenden *gis*, auch ein * annehmen müssen, damit die Scala in lauter ganzen und halben Tönen fortgehen möchte; wo also das Semitonium unterwerts im Heraufgehen gemacht wird, da muß auch die Sexta maior, als welche einen ordentlichen ganzen Ton tiefer als die Septima maior, oder das Semitonium unterwerts, ist gleichsam par Compagnie und um des Wohllauts willen gebrauchet worden. Und diß unterschiedene Herauf- und Heruntergehen habe in der Abbildung der Scalæ der moll-Töne auch anzeigen wollen, daher es denn gekommen, daß die 6te und 7t Stufe

Die Secunda superflua verursachet einen ungeschickten Gang.

der

der Leiter iſt zerbrochen worden. Kurz, im Heruntergehen braucht man bey *a moll* gar kein ſo genantes Semitonium, im Heraufgehen aber nimt man *fis* und *gis*.

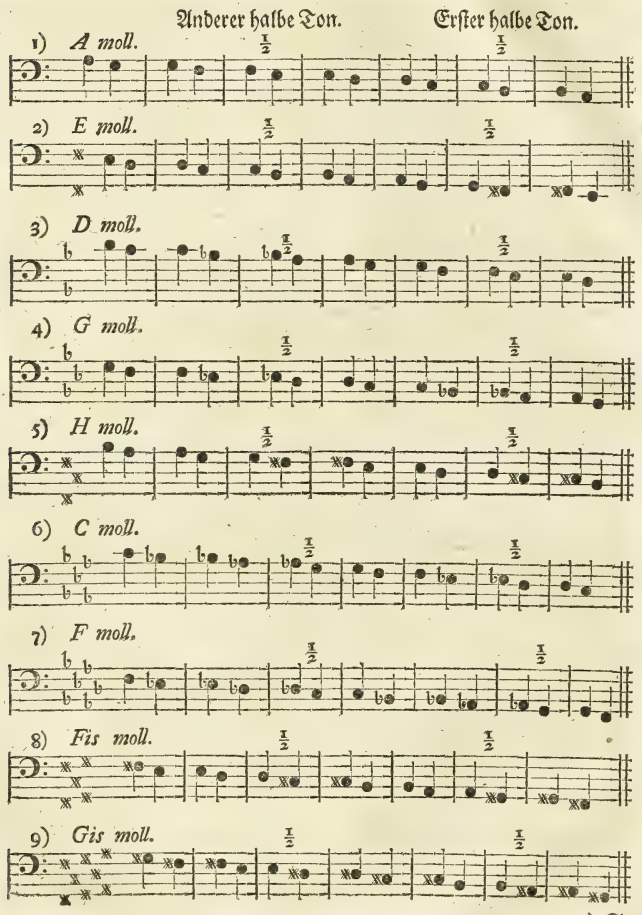
§. 24. Man findet in der Vorzeichnung der moll-Töne zuweilen, daß der andere halbe Ton im 6ten Grad gelaſſen worden, da er doch in 5ten Grad hätte gebracht werden müſſen; oder daß die Sexta minor, die doch zu den moll-Tönen ſo weſentlich als die Tertie gehöret, nicht eingerichtet iſt, als z. E. man findet *g moll* nur mit Einem b vor *b*, da doch vor *e* auch ein b ſtehen muß, nach §. 16. Und daß in *D moll*, welches doch vor *b* ein b haben muß, gar kein b vorgezeichnet iſt. Dis iſt aber eine unrichtige Bezeichnung der Ton-Arten. Ich habe im erſten Theil des Clav. Spiel. dem Liede: Ach GOtt vom Himmel ſieh darein ꝛc. p. 68. in der Vorzeichnung nur vor *b* ein b gegeben; da es doch, weil es aus *G moll* (in deſſen Quinte *d* es zwar ſchlieſſet) iſt, vor *e* auch hätte ein b haben müſſen; dis aber iſt mit Fleiß deswegen von mir geſchehen, damit ich in den erſten 6 Liedern einen Anfänger nicht mit zu vielen Been beſchweren möchte; denn weil im Baß dis b vor *e* nur zweymal vorkam; ſo hielt es das mal vor rathſamer, das b vor dem *e* im Liede ſelbſt zu ſetzen. Darum iſt es gut, daß einer ſelbſt gelernet, wie die Vorzeichnung müſſe beſchaffen ſeyn; wie groß der Nutzen davon, ſonderlich bey ungewöhnlichen Ton-Arten, iſt, wird er hernach am beſten erfahren.

Unrichtige Bezeichnung der moll-Töne trift man zuweilen an in *d moll*, *g moll* etc.

Man muß das Syſtema ſelbſt einrichten lernen.

§. 25. Anietzo wollen wir die Scalam oder Ton-Folge aller moll-Töne, mit ihren Vorzeichnungen, ſowol im Syſtemate, als auch vor einer ieden Note ſelbſt, in Noten ausſetzen, ſo wie §. 9. bey den dur-Tönen geſchehen. Weil die Vorzeichnung nach der Art des Heruntergehens geſchehen muß, ſo habe allhier auch das Heruntergehen erwählet. Und iſt deswegen der zuerſt gezeichnete halbe Ton der andere, und der letzte der erſte halbe Ton; dis verurſachet das erwählte Heruntergehen der Töne, und wird nicht leicht irrend machen. Unter dieſen 12 moll-Tönen ſind 4 ſehr gebräuchlich, als: *a moll*, *e moll*, *d moll* und *g moll*, die übrigen 8 ſind ſchon fremder, nemlich: *h moll*, *c moll*, *f moll*, *fis moll*, *gis moll*, *cis moll*, *b moll*, *es* (oder *dis*) *moll*. Doch iſt auch nöthig, ſonderlich *h moll*, *c moll*, *f moll* und *fis moll* zu kennen. Die letzteren viere aber ſind ungleich fremder, ja kommen ſehr ſelten vor.

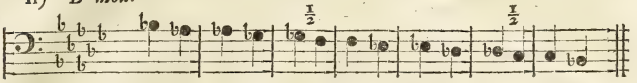
Scala aller 12 moll-Töne in Noten.


Anderer halbe Ton.
Erſter halbe Ton.
1) A moll.
2) E moll.
3) D moll.
4) G moll.
5) H moll.
6) C moll.
7) F moll.
8) Fis moll.
9) Gis moll.

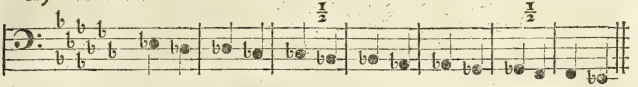
10) Gis

10) *Cis moll.*

11) *B moll.*



12) *Es moll.*



Ich will nicht hoffen, daß einem Lehrbegierigen dieſes Capitel zu lang gerathen (einem Muſic-Verſtändigen wäre alles ungleich kürzer zu ſagen und anzuzeigen) und daß ihn die aufmerkſame Durchleſung deſſelben gereuen ſolte; mit nichten. Der General-Baß kan nicht gleich in die Ohren klingen, es muß erſt etwas Wiſſenſchaft und Erkentniß davon im Kopfe ſeyn. Noch eins.

Beym Gen. Baß ſind die Hand Sachen nicht zu verſäumen.

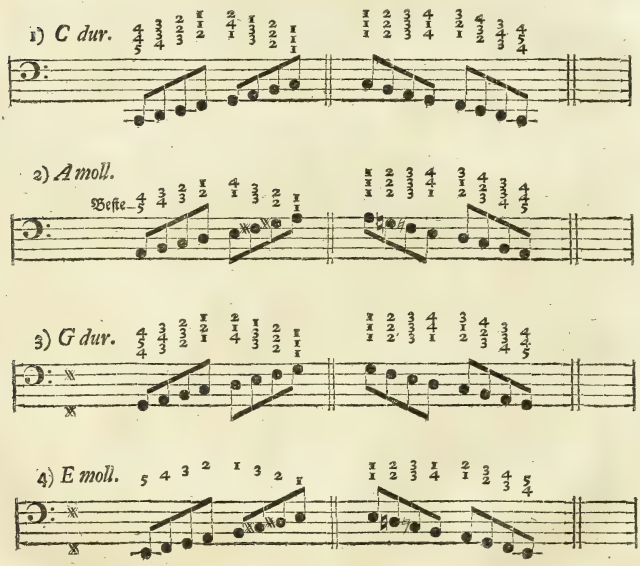
§. 26. Wer nichts, als nach dem General-Baß ſpielen wolte, der würde gar bald nicht nur die rechte Fingerſetzung, ſondern auch die Fertigkeit in der rechten Hand merklich verlieren, und etwas ſteifes in derſelben erlangen; dahero einem Liebhaber des Claviers anzurathen, bey Uebung des General-Baſſes ſeine Hand-Sachen nicht an die Seite zu legen, ſondern er muß ſie zugleich dabey üben, damit ſonderlich die rechte Hand nicht unvermerkt etwas von ihrer ſchon erlangten Geſchicklichkeit verliere.

Scala aller Ton-Arten, in Noten, und welche Fingerſetzung da die beſte iſt im Herauf und Heruntergehen.

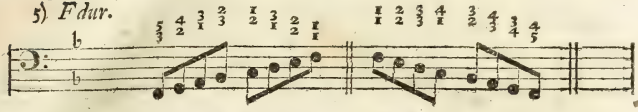
§. 27. Zum Schluß dieſes Capitels wollen wir die Scalam diatonicam aller dur- und moll-Töne noch einmal in Noten, und zwar im Herauf- und Heruntergehen herſetzen, und die Finger durch Zahlen darüber ſchreiben, damit man nicht allein eine Fertigkeit in der linken Hand im Herauf- und Heruntergehen einer Octave erlange, ſondern auch, damit einem die Scala aller dur und moll-Töne nach der Vorzeichnung (welche anietzo nur hinter dem Baß-Schlüſſel ſtehet) und nach dem Gehör wohl bekant werde. Die **Fingerſetzung**, iſt die berühmte Bachiſche, weil wol keine beſſere wird erdacht werden. Wo zwey oder drey Reihen Zahlen über einander ſtehen, das zeiget an, daß daſelbſt zwey oder dreyerley Arten Fingerſetzung ſtatt haben. Man übe ſich vor allen Dingen, das **Unterſetzen** (welches allein beym **Heruntergehen** vorkommt) und

das

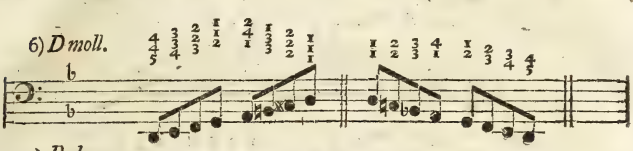
das **Ueberschlagen** der Finger, welches am meisten beym Heraufgehen, und zuweilen beym Heruntergehen, (wenn nemlich der dritte über den 4ten Finger geschlagen wird,) vorfällt, recht ohne Verdrehung der Hand zu verrichten. Es kan diese Uebung des Herauf- und Herunterlaufens immer geschwinder, doch auf eine egale Art, geübet werden. Die Zahl 1. zeiget an den Daumen, 2. den Vorder-Finger, 3. den Mittel-Finger, 4. den Gold-Finger, und 5. den kleinen Finger. Nähere Nachricht von der Fingersetzung für die linke Hand wird es wol in diesem Büchlein nicht geben, sondern hie muß ich meinen Leser zum ersten Theil meines Clavier-Spielers, und zwar zum IVten Abschnitt desselben, verweisen; weil es hier nur Confusion verursachen würde, wenn über die Baß-Noten Zahlen kämen, die die Finger anzeigten, und zugleich Zahlen, die zum General-Baß gehörten.



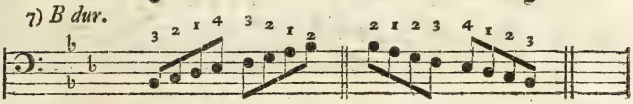
5) *F dur.*



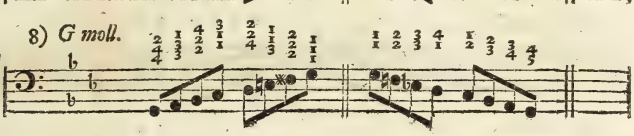
6) *D moll.*



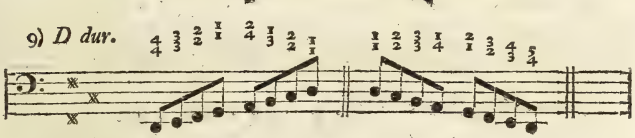
7) *B dur.*



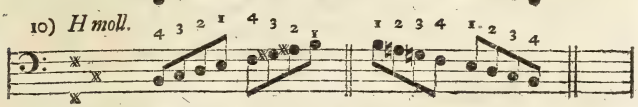
8) *G moll.*



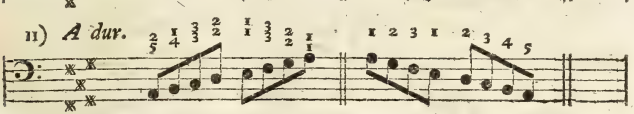
9) *D dur.*



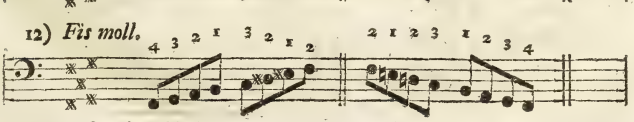
10) *H moll.*



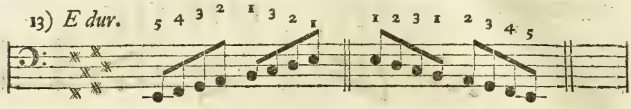
11) *A dur.*



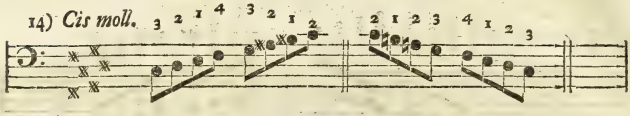
12) *Fis moll.*



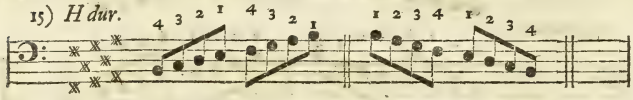
13) *E dur.*



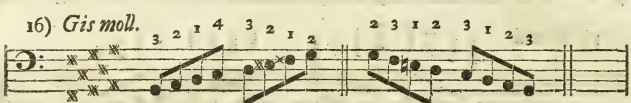
14) *Cis moll.*



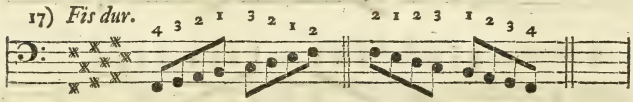
15) *H dur.*



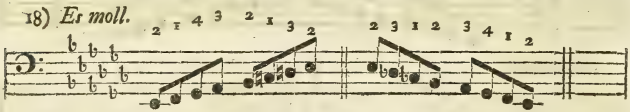
16) *Gis moll.*



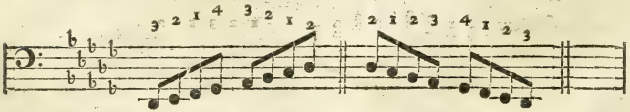
17) *Fis dur.*



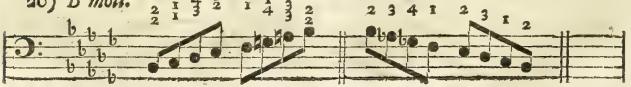
18) *Es moll.*



19) *Des* (oder *Cis*) *dur.*

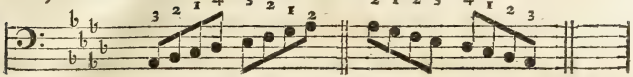


20) *B moll.*

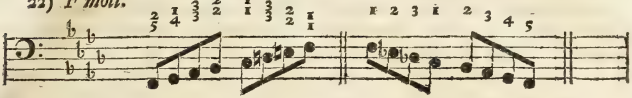


21) *As*

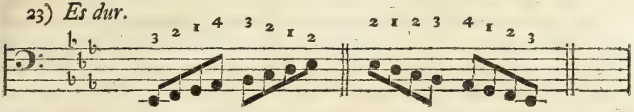
21) *As dur.*



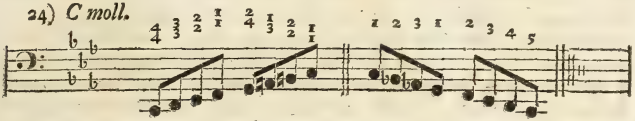
22) *F moll.*



23) *Es dur.*



24) *C moll.*



§. 28. Es iſt noch kürzlich, nur mit Einem Worte, anzuzeigen, daß unſere Scala oder Ton-Leiter eben das iſt, was man in verſchiedenen muſicaliſchen Lehr-Büchern Genus muſicum oder ein **Klang-Geſchlecht** nennet. Weil nun das Genus muſicum (oder muſicaliſche Geſchlecht oder Art) dreyerley iſt, nemlich das Genus diatonicum, chromaticum und enharmonicum, ſo iſt unſere Scala auch dreyerley, nemlich diatonica, chromatica und enharmonica. Wovon aber im zweyten Abſchnitt ein mehrers. Man mache ſich nur unſere Scalam diatonicam bekant (die andern haben noch ein wenig Zeit), denn es iſt eine groſſe und ſehr ſchädliche Unwiſſenheit auch ſelbſt beym Choral-Spielen, wenn man die Scalam oder die natürliche regelmäſſige Ton-Folge oder Ton-Leiter des Tones, daraus ein Lied geſpielet wird, oder darin es ausweichet, nicht verſtehet. Alles nun, was wir hier in dieſem Capitel geſchrieben, kan und muß nicht nur Einmal zu Anfangs, ſondern auch alsdenn, wenn man aus dem folgenden Unterricht ſchon ein Lied mit dem General-Baß zu ſpielen gelernet, aufs neue wieder nachgeleſen werden; da man denn erſt den gröſſeſten Nutzen darin finden wird. Nun gehen wir weiter, und da kommt uns denn zu zeigen vor: was die muſicaliſchen Intervalla ſind und anzeigen.

Scala und Genus muſicum iſt einerley.

Drey Genera muſica.

Man muß die Scalam ſeiner Ton-Art wohl verſtehen.

Recommendation dieſes Capitels.

CAPVT III.
Von den musicalischen Intervallen überhaupt.

§. 1. Anietzo wollen wir von den Intervallen und von dem, was zur Spielung eines Liedes nach dem General-Baß gehöret, etwas weniges überhaupt sagen, weil doch dieser Abschnitt hauptsächlich den Choral-Spielern gewidmet ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers ist weitläuftig gezeiget worden, wie man ein Lied mit Baß und Discant spielen soll. Hier hat der Discant bloß die Melodie hören lassen, und der dazu gesetzte Baß harmoniret dazu, diß hiesse nun **zweystimmig** spielen: so, wie nun ein Lied auf einem Clavier, Claviembel oder Orgel mit Baß und Discant kan gespielet werden; so können auch zwey Personen, die die Singe-Kunst verstehen, solche Lieder singen, da denn die eine die Melodie oder die Discant-Noten, die andere aber die dazu gesetzte Baß-Noten dazu singet; ein solches zweystimmiges Singen, oder wenn iemand zur Melodie den Baß singen kan, klinget nun lieblich, und ist angenehm zu hören. Es heißt aber nicht, den Baß zu einer Melodie singen, wenn etwa einer grob oder tief, und der andere etwa dieselbe Melodie fein oder hoch sünge, wie man in den Kirchen allerley Stimmen, grobe und feine, höret. Nein, es muß die Baß-Stimme die Melodie nicht mit singen, sondern sie muß nach der Kunst eingerichtet werden, so, wie beym Clavier-Spielen der Baß nicht gleiche Noten mit dem Discant oder der Melodie hat. Weil nun wenige in den Kirchen die Geschicklichkeit haben, oder die Kunst verstehen, den Baß zu einer Melodie zu singen, welches aber der Melodie eine herrliche und anmuthige Stütze und Zierde gibt; so vertritt die Orgel die Stelle desselben, und der Organist spielet den Baß mit seiner linken Hand, oder mit den Füssen auf dem Pedal. Dis wird nun auch eine Harmonie, aber nur eine zweystimmige Harmonie, genannt.

Vom zweystimmigen Spielen oder Singen eines Liedes, wie solches zu geschehe,

und nicht geschehe.

Nutzen des Orgelspielens in einer Gemeine.

§. 2. Weil aber in der Music mehr als zwey Töne, wenn sie zusammen angeschlagen werden, unter einander lieblich klingen; so wird allhier nun weiter gelehret werden, wie man zum Discant und Baß noch zwey Stimmen erfinden soll, welche **Mittel-Stimmen** genant werden. Denn der Discant, worin die Melodie gehöret wird, heißt und bleibt die **Ober-Stimme**, und der Baß ist immer die **tiefste** oder **Fundament-Stimme**, wie das Wort Baß oder Basis es auch anzeiget, daher wird auch der Baß das Fundament oder die **Grund-Stimme** genennet, weil nicht allein die oberste Stimme damit harmoniren muß, sondern weil die Mittel-Stimmen auch darnach gemacht, erfunden und eingerichtet werden müssen. **Mittel-Stimmen** heissen also die beyden Stimmen,

Vom vierstimmigen Spielen.

Der Discant ist die Ober- und der Baß die Fundament-Stimme.

Mittel-Stimmen sind

Stimmen, welche bey einem Choral noch zwischen dem Baß und Discant erfunden werden müssen. Solche Mittel-Stimmen nun werden nicht allein auf dem Clavier oder auf der Orgel gespielet, sondern sie können auch gesungen werden; und heisset diejenige Stimme, die dem Discant am nächsten: die **Alt-Stimme**, der Alt; und die, welche dem Baß näher komt, die **Tenor-Stimme**, der Tenor. Wenn nun diese vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, sich bey einem Liede zugleich in lieblicher Harmonie kunstmässig, selbst mit einiger Beobachtung des Tactes, hören lassen; so ist solches ein Chor-mässiges Absingen eines Liedes, welches einem Kunsterfahrnen, ja einem ieden Liebhaber der Music, besonders gefällt und rühret. Weil aber nicht alle, die sich für Sänger ausgeben, solches Singen nach der Kunst gelernet haben; so vertritt wieder der Organiste mit seiner vollstimmigen und weit erschallenden Orgel die Stelle dieser künstlichen Sänger, und machet die Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, wie auch den Baß, auf seiner Orgel. Es wird aber alles von ihm so eingerichtet, daß darin nichts unnatürliches oder etwas, das eine Menschen-Stimme nicht bequem solte hervorbringen oder singen können, vorkömt. Dis hat verursachet, daß man bey Einrichtung der Mittel-Stimmen gewisse **ungeschickte Gänge** oder eine gewisse schwer zu singende **Ton-Folge**, vermeiden muß, davon hernach etwas wird erwehnet werden.

der Alt und der Tenor.

Chormässiges Singen eines Liedes.

Der Organist vertrit die Stelle aller 4 Singe-Stimmen.

Warum ungeschickte Gänge zu vermeiden.

§. 3. Wir haben schon im ersten Capitel gesehen, daß der General-Baß, auch selbst bey Liedern, mit Ziffern oder Zahlen zu thun habe. Diese über den Baß-Noten stehende Zahlen zeigen nun nichts anders an, als daß sie einem gleichsam sagen, wie bey Liedern die zwo Mittel-Stimmen heissen sollen, oder die wie vielsten Töne (NB. von der Baß-Note an gerechnet) man noch zu der ausgeschriebenen Discant-Note nehmen soll: oder, was das vor zwey Töne sind, welche nebst der Discant-Note (als welche oberste Stimme im kleinen oder in einem andern hiezu iedesmahl am bequemsten Finger genommen wird,) zur Baß-Note noch harmoniren, und wie also, nach Anleitung der Ziffern, eine vierstimmige Harmonie zu erfinden ist. Man hat also nicht nöthig, sich den General-Baß so schwer vorzustellen. Es ist alles ganz natürlich und leicht zu erlernen, sonderlich was davon bey Spielung eines Liedes zu wissen nöthig ist.

Was die Ziffern über dem Baß bedeuten und anzeigen.

§. 4. Nun ist schon aus dem ersten Theil meines Clavier-Spielers bekant, was ein reiner Accord sey, oder wie der 3te und 5te Ton (von der Baß-Note an gerechnet) zur Baß-Note lieblich harmonire, und wie, wenn die rechte Hand hiezu noch die Octave nimt, man alsdenn drey Töne in der rechten Hand erfunden habe, welche zu der Baß-Note die

Vom Accord.

Die Intervalla müssen vom Grund-Ton abgerechnet werden.

vollkommenste Harmonie ausmachen, wenn sie zugleich zum Gehör gebracht werden. Man besehe die pag. 17. abgebildete Ton-Leiter, oder Scalam diatonicam der dur-Töne, wo in dieser vierfachen Leiter die unterste Stufe *c* heisset und die Zahl 1 vor sich hat. Dieser Ton *c* wird hier als der Grund-Ton angesehen: wolte ich nun zu *c* einen reinen Accord machen, so sähe ich nur die Töne an, bey welchen die Ziffern 8, 5 und 3 stehen, so finde ich *c g e*, dis ist nun ein reiner Accord zu *c*, der aus der 3, 5 und 8 bestehet. Wie nun bey unserer Leiter der Grund-Ton *c* die Zahl 1 führet (denn gleichwie alle Zahlen die Zahl 1 zum Grunde haben und daraus erwachsen, so werden auch alle so genante Intervalla vom Grund-Ton an gerechnet, und weisen uns bey Abzählung derselben immer dahin) so wird der Ton, der um einen Grad oder Stufe höher lieget, und *d* heisset, mit der 2 bezeichnet, und die dritte Stufe mit einer 3, die vierte mit einer 4, die fünfte mit einer 5 und so weiter, bemerket. Bestehet also ein reiner Accord, oder die Trias harmonica aucta, (die mit der Octave vermehrte Trias) aus dem Ton, der der dritte, fünfte und achte Ton von meiner Baß-Note ist.

In Liedern findet man nicht lauter reine Accorde,

§. 5. Man hätte gar keine andere Ziffern nöthig, als 3, 5, 8, wenn alle Lieder also gesetzet wären, daß die Griffe aus lauter reinen Accorden bestünden; wie aus den 6 letztern Liedern des ersten Theils zu ersehen, welche daselbst mit Fleiß so gesetzet sind, daß lauter reine Accorde darin vorkommen solten. Dis wäre nun zwar bald gelernet, ja, wer ein gutes musicalisches Gehör hätte, der würde bey weniger Unterweisung geschwinde hiemit fertig werden. Doch würde ihm sein Spielen auch bald zum Eckel werden, sonderlich wenn er eben dieselben Lieder von einem andern mit einer lieblichen Abwechselung der Harmonie nach der Kunst würde spielen hören; gewiß, er würde bald eine Lust zu dieser Art zu spielen bekommen. Denn so lieblich und vollkommen ein reiner Accord auch immer seyn mag, so wird er doch, ohne Abwechselung und Zwischenmischung anderer Griffe, die zwar in sich selbst so vollkommen nicht sind, aber doch der Music und allem Spielen den rechten Wohlschmack geben, und folglich das Gehör für allen Eckel an einem reinen Accord bewahren müssen, vieles von seiner Anmuth verlieren. Dahero man denn auch lernen muß, wie die Zusammensetzung der übrigen Töne, die eben keinen reinen Accord ausmachen, von Musicverständigen erfunden worden: hier gibts nun allerley Veränderungen, Versetzungen, Verwechselungen und Vertauschungen eines dreystimmigen Griffs, welche aber doch zuletzt wieder in einen reinen Accord verwandelt werden müssen.

denn dis würde einem bald eckeln.

Daher denn auch andere Griffe darin vorkommen.

Wie die gebräuchlichsten Griffe eine

§. 6. Diese Griffe sind nun mancherley; oft ist nur Ein Ton, bald zwey, bald alle drey Töne eines reinen Accords verändert worden.

Denn

Denn weil zum reinen Accord die 3, 5 und 8 gehöret, so hat man statt der 5 die 6 genommen, und 3 und 8 beybehalten, daher ist der **Sexten-Griff** entstanden: statt der 3 hat man die 4 genommen, und behielt 5 und 8 dazu, daher kam der **Quarten-Griff**: statt der 8 hat man die 9 oder die kleine 7 (was dis bedeute, wird bald gezeiget werden) genommen, und vom Accord die 3 und 5 behalten, daher ist der **Nonen-** und **Septimen-Griff** entstanden. Bald hat man zwey Ziffern zugleich verändert, als: man hat an statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen, und die Octave nur beybehalten, daher der Griff $\frac{6}{4}$ entstanden. Ja man hat so gar alle Töne eines reinen Accords um Einen Grad erniedriget, da denn aus der 3 eine 2, aus der 5 eine 4, und aus der 8 eine grosse 7 geworden, daher der Griff $\frac{7}{4}$ entstanden; doch diese grosse und generale Abweichung vom reinen Accord wird gleichsam bald bedauret, indem nach diesem Griffe der reine Accord bald wieder gemachet werden muß; ja was noch mehr ist, so hat man angefangen, seinen reinen Accord in der rechten Hand beyzubehalten, und hat die linke Hand einen Ton höher oder tiefer gehen lassen, hernach aber, weil sich eine starke Disharmonie darin hören ließ, entweder seinen Grund-Ton gleich wieder genommen, oder die rechte Hand durch Veränderung einer oder zweyer Töne zum neuen Baß harmonirend gemacht. Z. E. der Accord zu *c* ist $\frac{c}{5}$, behält nun die rechte Hand diesen Accord, und die linke Hand nimt statt *c* das *H* dazu, und man zählet alsdenn die Töne der rechten Hand $\frac{c}{5}$ zu dem neu-erwählten Grund-Tone *H* ab, so ist $\frac{c}{e}$ der 2te, *g* der 6te, und *e* der 4te Ton, von *H* an gerechnet, und wäre der Griff $\frac{6}{4}$. Dis klingt nun zwar hart zu *H*, aber desto angenehmer ist es zu hören, wenn nach dieser Abweichung der vorige Grund-Ton *c* wieder dazu angeschlagen, oder der folgende Ton *A* mit einem reinen Accord gemachet wird.

kleine oder grössere Abweichung vom reinen Accord sind,

und wieder zum reinen Accord hingehen.

§. 7. Hierin habe nur überhaupt zeigen wollen, daß es in der Music viel mehrere Zusammensetzungen verschiedener Töne gibt, als die Zusammensetzung der 3, 5, 8, oder eines reinen Accordes. Die Zahlen, welche selbst über dem Baß einer Lieder-Melodie stehen, da man ja oft eine 6, 7, 9, 4, 2 ꝛc. findet, zeigen solche verschiedene Griffe auch an. Weil nun die Zahlen, wie eben erwähnet worden, nichts anders anzeigen, als wie weit die Töne, welche ich in meiner rechten Hand anzuschlagen habe, von der Baß-Note, als dem Grund-Tone, als worüber auch die Ziffer stehet, entfernet seyn sollen: so hat man diese Ziffern Intervalla oder Zwi-

Es gibt also verschiedene Griffe.

Was die mancherley Zahlen anzeigen, und warum sie Intervalla heissen.

schen-

schen-Räume genennet. Daß aber die Intervalla verschieden, erhellet aus unserer Leiter pag. 17, da man siehet, daß die Stufen derselben von der ersten Stufe, als welche den Grund-Ton hat, auf verschiedene Weise entfernet sind, als da ist z. E. die 6te Stufe von der ersten ja weiter entfernet, als die 3te. Dis melde nur, um zu zeigen, warum man die Ziffern Intervalla genennet; es ist zwar noch eine andere Ursache da, warum sie Intervalla heissen, dabey wir uns aber nicht aufhalten wollen, weil sie nicht hieher gehöret. Man lerne hieraus nur, daß das Wort Intervallum einen Ton anzeiget, der von seinem Grund-Ton etwas, viel oder wenig, entfernet ist, und daß diese Intervalla durch Zahlen über die Baß-Noten geschrieben werden.

Die gebräuchliche Intervalla mit ihrer lateinischen Benennung.

§. 8. Solche Intervalla sind, wie uns unsere Leiter auch zeiget, (denn die hat so viel Stufen, als Intervalla im General-Baß gebräuchlich sind) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Sie werden gewöhnlicher massen lateinisch ausgedruckt, nemlich also: 1 heißt Prima, (welches aber nicht viel gebräuchlich zu sagen) oder Vnisonus, 2 Secunda, 3 Tertia, 4 Quarta, 5 Quinta, 6 Sexta, 7 Septima, 8 Octava, und endlich 9 Nona. Wer kein Latein verstehet, der muß sich diese Benennung der Intervallen wohl merken, und so viel Latein lernen, daß er wisse, daß eine Quarta eine 4, eine Septima eine 7 ꝛc. bedeute. Man findet zuweilen auch 10 Decima, 11 Vndecima, und 12 Duodecima. Die Decima ist eine erhöhete Tertie; die Vndecima eine erhöhete Quarte; die Duodecima eine erhöhete Quinte. In welchen Fällen solche gebraucht werden, werden wir nachhero sehen.

Von den Ziffern, die über- und nach einander stehen.

§. 9. Weiter merken wir hier gleich an, daß alle Zahlen, welche man **übereinander** stehend findet, **zugleich** angeschlagen werden, als 4 5 7 ꝛc. und wo Eine Note mit zwey Zahlen, **nacheinander** stehend, gefunden wird, so werden solche Ziffern, oder vielmehr die Töne, die durch solche Ziffern angezeigt werden, auch **nacheinander** angeschlagen.

Die Erkentniß aller Intervallen ist sehr nöthig,

§. 10. Es ist einem Liebhaber des General-Basses, und der solchen gerne bald lernen wolte, vorerst nichts nöthiger zu wissen, als die Erkentniß der Intervallen zu allen, so ganzen, als halben Tönen. Bey unserer Ton-Leiter findet man die Intervalla von *c* dabey gezeichnet, eben so nun muß ich sie gleichfalls auch von *cis*, von *d*, *dis*, *e*, *f* etc. wissen. Hierzu werde nun einem Liebhaber in den folgenden Capiteln die deutlichste Anleitung suchen zu geben.

und daß man zu den Signaturen die Neben Ziffern wisse.

§. 11. Weil aber die rechte Hand fast durchgehends (einige wenige Fälle ausgenommen) drey Töne haben muß, und doch oft nur Eine Ziffer über der Baß-Note stehet, so werde hernach auch im 17ten Capitel in einer

Tabelle

Tabelle anzeigen, welche Ziffern denn zu der übergeschriebenen Ziffer noch müssen genommen werden, als welches abermal sehr nöthig zu wissen ist.

§. 12. Je mehr Ziffern der Baß nun hat, desto schwerer ist oft der General-Baß, sonderlich, wenn einem die Intervalla zu den Tönen noch nicht recht bekannt sind. Anietzo ist es Zeit, noch eine Eintheilung der Intervallen vor uns zu nehmen, wir setzen das folgende Capitel dazu aus. Ein Liebhaber muß sich nicht verdriessen lassen, erst einige Capitel aus diesem Buche zu lesen und zu betrachten, ehe ich ihn zum Clavier führe. Je besser er nun dieses und das vorhergegangene gefaßt, ie leichter wird ihm hernach die Ausübung werden. Wer lesen lernen will, muß ja erst die Buchstaben kennen lernen; wer den General-Baß will spielen lernen, der muß erstlich die Intervalla (als die Buchstaben des General-Basses) wohl wissen und kennen, und erst einen rechten Begriff vom General-Baß und was dazu gehöret, suchen zu erlangen: dann geht das Spielen hernach desto besser; und man weiß, was man machen soll, und läßt es nicht auf ein blindes Gerathewohl ankommen.

Viel Ziffern sind oft ein Zeichen eines schweren General-Basses.

Nöthige Erinnerung bey der Selbst-Information aus diesem Buche.

CAPUT IV.

Von den Consonanzien und Dissonanzien überhaupt.

§. 1. Es werden nun weiter alle Intervalla in zwey Haupt-Classen eingetheilet, nemlich in Consonanzien und Dissonanzien, oder in wohlklingende und übelklingende Intervalla. Wer nur ein Lied nach dem General-Baß spielen lernen will, der hätte zwar nicht unumgänglich nöthig, diese Eintheilung der Intervallen zu wissen; ihm wäre gnug, wenn er die Intervalla kennte und wüßte, wie auch die Ziffern oder Neben-Stimmen, welche noch zu den übergeschriebenen Ziffern müssen genommen werden: diß wäre seine Haupt-Sache. Diß bleibt nun zwar auch für ihn die Haupt-Sache, allein es wäre doch eine gar zu grobe Unwissenheit, wenn einer nicht wüste, was Consonanzien oder Dissonanzien wären, oder welche Intervalla als Consonanzien, und welche als Dissonanzien angesehen würden; da doch die Wörter: Consonans, Dissonans, consoniren und dissoniren, in der Music so oft vorkommen, und man bey Liedern nicht nur Consonanzien, sondern auch Dissonanzien gebraucht.

Alle Intervallen sind entweder Con- oder Dissonanzien.

§. 2. Hiebey möchte aber einer gleich fragen: was habe ich doch in der Music, darin doch ein beständig lieblicher Wohlklang zur Ergötzung des Gehörs herrschen soll, mit Dissonanzien oder übelklingenden Tönen und Griffen zu schaffen? Antwort: Wenn in der Music keine Dissonanz mehr solte gebraucht werden, so würde man den Wohlklang oder die Consonanzien bald so sehr gewöhnen, daß einem die Lust zur Music bald vergehen

Einwurf: Was nutzen die Dissonanzien in der Music.

Antwort: sehr viel. Sie zieren die Music.

gehen würde, wie schon im vorhergehenden Capitel §. 5. angemerket worden. Man findet den Gebrauch der Dissonanzien in allen musicalischen Schriften so vertheidiget und gelobet, daß hier nicht nöthig habe, deswegen etwas zu erwähnen. Es erfordern die Dissonanzien in ihrer Erwählung und Ausübung die grösseste Kunst, dabey gibts am meisten zu bemerken, damit darf einer nicht ohne Kunst und Weisheit herumspringen, sonst würde freylich eine solche übel angebrachte Dissonanz die ganze Music schänden und widrig machen. Die Dissonanzien sind in der Music, was das Salz und das andere Gewürz in den Speisen ist. So, wie ein künstlicher Mahler durch richtige Beobachtung des Schattens sein Gemählde erhebt, und seine Abbildung der Natur ähnlich macht, so müssen die Dissonanzien den Consonanzien gleichsam ihre Lieblichkeit geben und unterhalten.

Denn wenn sie kunstmässig angebracht werden,

so sind sie dem Salz zu vergleichen.

Vom Nutzen der Dissonanzien.

§. 3. Gar fein schreibet hierüber ein Ungenanter in einem sehr erbaulichen Tractätlein, so anno 1754 ohne Benennung des Orts herausgekommen, betitelt: „Musica parabolica, oder parabolische Music, d. i. „ Erörterung etlicher Gleichnisse, die in der Music, absonderlich an der „ Trompete, befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der Heil. „ Schrift denen Music-Verständigen gar deutlich abgemahlet werden. „ Es heißt daselbst pag. 73:

„ Gleichwie ein guter Musicus, wenn er seinen Gesang in die Ruhe „ und Einigkeit der Triados harmonicæ (d. i. eines reinen Accor„ des) bringen will, ihn vorhero (durch Dissonanzien) in eine Un„ ruhe und Uneinigkeit einführet, auf daß hernach die Einigkeit „ und Ruhe desto anmuthiger und lieblicher werde: also hat auch „ GOtt vom Anfang mit den Seinen gespielet. „ Item pag. 75: „ Drum soll ein Mensch, wenn er sich selbst oder andere muß un„ schuldig leiden sehen, nicht darüber zaghaft und ungeduldig wer„ den, daß er ihm selbst oder andern den Tod wünschen wolte. „ Denn es ist eben, als ob ein Mensch vor einer Music, die doch von „ einem frommen und klugen Meister mit bedachtsamer Kunst in „ die Dissonanz geführet würde, um solcher Dissonanz willen wolte „ die Ohren zustopfen und davon laufen. Du Thörichter! warte „ ein wenig, der die Music also in einen Widerklang geführet hat, „ wird sie wol wieder redimiren oder resolviren (in einen Wohl„ klang führen), daß du Lust und Wonne hören wirst. Harre aus „ und siehe, so lange die Dissonanz schallet, in gewisser Hoffnung, „ und getraue dem Meister zu, er werde es wohl zu resolviren (in „ einen Wohlklang zu verwandeln) wissen, oder du wirst ihm gar „ wenig gefallen. „ Item p. 77: „ Denn obwol die Anarmonie (der

„ Uebel-

„ Uebellaut, die Dissonanz) an ihr selbst, dem Ohr nicht wohl ge-
„ fällt, so erwecket sie doch bey einem Verständigen einen Wohlge-
„ fallen, um der Hoffnung willen, daß er hoffet und harret, die Re-
„ solution werde geschehen. Denn die Dissonanz machet bey einem
„ solchen einen Hunger und Verlangen nach der Triade harmoni-
„ ca (nach einer Consonanz oder reinen Accord). Ohne der Dis-
„ sonanz würde unser Gehör des Guten bald satt und überdrüssig
„ werden. So leichtfertig ist unsere Natur ꝛc. „

Es sind also die Dissonanzien mit nichten aus der Music zu verbannen: denn sie machen die Consonanzien, als wohin doch zuletzt alle Dissonanzien wieder führen müssen, gleichsam recht willkommen.

§. 4. Welche Intervalla sind denn nun Consonanzien, und welche sind Dissonanzien? Diese Frage hat in der gelehrten musicalischen Welt schon vielen Streit erreget. Damit wir uns aber nicht aufhalten; so wollen wir diese Frage nach der gewöhnlichsten Art beantworten, nemlich: Consonanzien sind, die Octave, Quinte, Terzie und Sexte. Dissonanzien aber sind: die Secunde, Quarte, Quinte minor, Septima und Nona. Sonsten ist der Streit vornemlich wegen der kleinen Quarte, als aus welcher einige eine Consonanz, andere eine Dissonanz machen. Der Herr **Kellner** schreibet in seinem **Unterricht im General-Baß** pag. 68 davon kurz und gut also: „Man lässet einem ieden sein Sentiment, das „ meiste aber kommt drauf an, daß nur einer die obbesagten Intervallen, „ er mag gleich einige derselben vor Dissonanzien oder Concordanzien (so „ werden die Consonanzien auch wol genant) halten, nur recht zu gebrau-„ chen wisse.„ Hierin stimme dem Herrn **Kellner** gerne bey.

Welche Intervalla Consonanzien, und welche Dissonanzien sind.

Ob die Quarte eine Consonanz oder Dissonanz sey.

§. 5. Nun will ich noch ein wenig von der Consonanz und Dissonanz überhaupt reden. Es werden unsere 4 Consonanzien, nemlich die 8, 5, 3 und 6, in verschiedenen musicalischen Büchern wieder in zwey Classen eingetheilet, nemlich in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen rechnet man die Octave und die Quinte; zu den unvollkommenen aber die Tertie und Sexte. Warum man nun aber die Octave und Quinte für vollkommene Consonanzien, und hingegen die Terzie und Sexte für unvollkommene Consonanzien hält, dazu gibt man mehr als Eine Ursache an. Wir wollen uns aber nur merken, was der berühmte **Heinichen** vor Ursache angibt; weil doch die andern Ursachen ihren Grund in den mathematischen Verhältnissen der Töne unter einander haben, davon wir hier aber nichts erwähnen wollen, sondern die Liebhaber der musicalischen Gelehrsamkeit nach **Mathesons, Mizlers, Sorgens** und anderer Schriften verweisen. **Die Octave heisset also deswegen eine vollkommene Consonanz, weil sie keiner Veränderung unterworfen ist,**

Die Consonanzien sind vollkommene und unvollkommene.

Warum die Octave

nemlich, sie kan nicht gröſſer oder kleiner gemacht werden, als sie ist, wenn sie eine ächte Repetition des Grund-Tons seyn soll; oder sie bleibet alsdenn keine Consonanz mehr, das ist, man behandelt sie nicht mehr als eine Consonanz. Daß nun aber die Intervalla gröſſer oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer diatonischen Octave oder Scala sind, davon werden wir bald Gelegenheit haben mehr zu reden. Es heißt ferner die *Quinta* auch eben deswegen **vollkommen, weil** sie, so lange sie eine Consonanz ist, **auch keiner Veränderung unterworfen.** Denn so bald die Quinte verkleinert wird, da sie denn die kleine Quinte, Quinta minor oder imperfecta, oder die falsche Quinte, Quinta falsa genant wird; oder, so bald sie vergröſſert wird, da man sie denn Quintam superfluam nennet: so bald verlieret sie das Wesen und die eigentliche Art einer Consonanz, und muß als eine Dissonanz behandelt werden. Diejenige Quinta aber, welche für eine vollkommene Consonanz gehalten wird, und zu einem reinen Accord mit gehöret, heißt die reine Quinte, Quinta perfecta.

und die Quinte vollkommene Consonanzien sind.

§. 6. **Unvollkommene Consonanzien sind die Terzie und Sexte,** und dieses darum, **weil sie der Veränderung unterworfen sind,** d. i. gröſſer oder kleiner gemacht werden können, als sie in ihrer natürlichen Scala oder Ton-Leiter sind, und dem ungeachtet doch nach wie vor Consonanzien bleiben. Sonsten heissen die Octave, Quinte und Terzie auch noch deswegen mit Recht Consonanzien, wohlklingende (oder mitklingende), nicht nur, weil ihre Zusammen-Anschlagung das Gehör so vergnüget, daß es keine bessere Harmonie verlangen kan; sondern auch deswegen, weil sie, bey Anschlagung eines einzigen Grund-Tons, sich alle drey auf eine geheime Weise hören lassen. Der Herr **Sorge** schreibt in seinem **Vorgemach** pag. 12. §. 4: „Wenn man auf die Saiten $c\ e\ g\ \bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$ eines „ reingestimmten Pantlon-Claviers kleine Stückgen Papier leget, und so„ dann das tiefe *C* anschläget, so fliegen alle aufgelegte Papiere herunter, „ zum Beweis, daß die Saiten derer übrigen (nemlich $c\ g\ \bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$) auch „ sind gerühret worden. Schlage ich aber *Cis* oder *H* an, so bleiben sie „ fein liegen, ich mag es so hart anschlagen, als ich will.„ Höre ich also Einen, sonderlich tiefen, Baß-Ton, so höre ich dessen Quinte und Terzie gleich dabey. Dis mag auch die Orgelbauer bewogen haben, ein Register in der Orgel anzubringen, welches sie die Quintadena nennen; darin eine jede Pfeiffe einen doppelten Ton von sich gibt, nemlich zu einem ieden Ton gleich die Quinte dabey. Z. E. *c* klingt, als wenn ich auf dem Claviere *c* und *g* zugleich anschlage, *d* als wenn ich *d a* zugleich anschlüge, und so durch alle Töne. Dahero verdienen dann die Octave und Quinte mit Recht die Namen einer vollkommenen Consonanz. Unter den unvollkommenen

Warum die Terzie und Sexte unvollkommene Consonanzien sind.

Wie in einem Ton alle Consonanzien stecken,

beweiset der Herr Sorge in seinem Vorgemach.

menen Consonanzien hat die Tertia maior den Vorzug, weil sie Tria- dem perfectam (einen reinen Accord mit der grossen Terzie) muß helfen machen. Die Tertia minor ist eben wie die Sexta ein wenig geringer, sie sind aber doch Consonanzien. Vorzug der grossen Terzie vor der kleinen.

§. 7. Worin aber sind denn die Consonanzien hauptsächlich von denen Dissonanzien unterschieden? Ihr Unterscheid in Ansehung der Ausübung bestehet vornemlich darin: Consonanzien dürfen nicht aufgelöset, oder, wie man sagt, resolviret, das ist, zum Wohlklang gebracht werden; denn sie machen den Wohlklang selbst aus, als worin alle Dissonanzien wieder resolviren müssen. Hingegen eine iede Dissonanz muß resolviret werden, das heißt; es muß eine Octave, Quinte, Terzie oder Sexte darauf folgen; als z. E. auf die 4 folgt gemeiniglich eine 3, auf die 7 eine 6 oder 8, und auf die 9 eine 8. Eine Consonanz aber bedarf dergleichen Resolution nicht. Ferner: Eine Consonanz hat nicht nöthig einiger Präparation oder Vorherliegung, sie kan ohne alle vorher gewesene Präparation gebrauchet werden, da hingegen die Dissonanz fast allezeit schon im vorigen Griff sich befunden, und folglich präpariret gewesen. Diese beyde Stücke machen den wesentlichsten Unterscheid zwischen einer Consonanz und Dissonanz aus. Wem dieses noch zu undeutlich, der gedulde sich nur ein wenig, ich werde hernach an seinem Orte dieses deutlicher machen. Der Haupt-Unterscheid der Con- und Dissonanzien bestehet in der Resolution und Präparation.

§. 8. Dis sey genug gesagt von den Con- und Dissonanzien überhaupt: das übrige wird in den folgenden Capiteln, wenn von einer ieden Con- und Dissonanz insonderheit wird gehandelt werden, theils hinzu gethan, theils weiter erkläret werden. Ich gehe derohalben weiter, und will mich bemühen, einem Liebhaber die Wissenschaft und Erkentniß der Intervallen, als woran sehr viel gelegen ist, beyzubringen; da wir denn ein Intervallum nach dem andern vornehmen wollen. Wir fangen bey den Consonanzien an. Von diesen Con- und Dissonanzien wird in folgenden Capiteln gehandelt werden.

CAPVT V.

Von der Octave und dem Vnisono.

§. 1. Wir nehmen anietzo die erste vollkommene Consonanz, nemlich die Octave, vor uns. Weil nun hievon im ersten Theil des **Clavier-Spielers** im IVten Abschn. Cap. IX. §. 1. wie auch allhier schon hin und wieder etwas vorgekommen, so werden wir wenig mehr davon zu sagen haben. Besehen wir unsere abgebildete Ton-Leiter pag. 17; so finden wir, daß die 8te Stufe einer ieden Leiter immer dieselbe Benennung hat, welche bey der ersten Stufe stehet; als hier heißt die erste Stufe unserer Von der Octave. Was sie sey

und wie sie leicht zu lernen.

serer Leiter immer *c*, und die 8te Stufe auch immer *c*. Es ist also die Octave nichts anders, als eine Wiederholung des Grund-Tons, und es bleibt eine Octave, diese Wiederholung des Grund-Tons mag nun auf unserer ersten, andern, dritten oder vierten Leiter sich befinden. Es bestehet also der ganze Unterschied nur in Ansehung der Höhe oder Tiefe. (Was hier von der Octave gesagt, gilt auch von allen andern Intervallen, die hernach vorkommen werden). Denn die Octave zu groß *C*, ist ungestrichen *c*, eingestrichen $\bar{c}$ und zweygestrichen $\bar{\bar{c}}$ (mit dem dreygestrichen $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hat ein General-Bassiste nichts zu thun, das kan er entbehren); alle diese Ceen müssen deswegen auf einem Clavier einerley klingen, und sind nur in der Höhe oder Tiefe unterschieden.

Obgleich die Octave am allerleichtesten zu lernen,

§. 2. Die Octave ist also das allerleichteste Intervallum zu erlernen, denn ich darf nur sehen, wie meine Baß- oder Fundament-Note heißt, denn eben so heißt auch die Octave: als, die Octave zu *c* ist, alles, was sonst *c* heißt auf meinem Clavier; zu *d* ist die Octave $\bar{d}$, $\bar{d}$; zu *e* heißt sie $\bar{e}$, $\bar{e}$, und so weiter. Es ist die Octava minor (die kleine Octave), oder Octava maior, oder superflua, (die grosse oder übermässig grosse Octave) wenig oder gar nicht gebräuchlich, deswegen halten wir uns bey solchen musicalischen Seltenheiten hier nicht auf. So leicht nun die Octave von einem ieden Tone herzusagen ist, so findet man doch, daß Anfänger sie in der Ausübung nicht immer gleich treffen können; und das komt daher, wenn sie ihr Auge nicht nach der Baß-Note gewandt.

so versieht sich doch ein Anfänger oft darin.

Dieses rühret daher:

§. 3. Wenn ein Discipel Lieder oder Hand-Sachen spielet, so dünket ihm der Baß oft nicht so wichtig als der Discant zu seyn. Er ist zufrieden, wenn er im Discant die Melodie seines Liedes höret; will er hernach auch den General-Baß lernen, so fällt es ihm schwer, den Baß so hoch zu achten, daß er sich in seiner rechten Hand allezeit darnach richten soll, daß es deswegen bey der Information oftmalige Erinnerungen geben muß. Beym General-Baß aber muß der Baß als die Haupt-Stimme und als das Fundament angesehen werden; ie mehr sich einer nun dieses merket, um so viel leichter wird er die Octave, wie auch die andern Ziffern, finden und treffen können.

Weil der Baß beym General-Baß anzusehen als die Haupt-Stimme.

Da die Octave sich zu den meisten Griffen gesellet,

§. 4. Es ist gut und nöthig, wenn man sich fein bald, so bald man nemlich anfängt sich im General-Baß zu üben, merket, welcher Ton meines Griffes die Octave zum Baß ist: denn es sind wenig Griffe oder Intervallen, welche nicht gerne die Octave bey sich haben (wie aus Cap. XVII. zu ersehen); man möchte fast allein die Secundam, Septimam maiorem und die Nonam ausnehmen, denn wenn die über der Baß-Note stehende Ziffern eine 2 (Secunde) 7 $\flat$7 (Septima maior) oder 9 (Nona) bey sich haben,

haben, oder auch allein darüber stehen, so hat die Octave nicht nöthig, eine Neben-Ziffer abzugeben; aber zum reinen Accord zur 6 (Sexta), 4 (Quarta), und 7, ♭7, ♯7 (Septima minor), als welche Ziffern auch am meisten vorkommen, nimt man gemeiniglich auch die Octave. Weil nun hieraus erhellet, daß die Octave in dem Griff der rechten Hand sehr oft vorhanden seyn muß, so habe ich deswegen immer zuzusehen, in welcher Stimme (oder in welchem Finger) meiner rechten Hand sich die Octave befindet. Bey Liedern nun finde ich die Octave nicht zweymal nach einander in der Ober-Stimme oder Discant, (denn alsdenn wäre der Baß schlecht zur Melodie gesetzet); allein es gibt verschiedene Gänge oder Fortschreitungen von einem Ton zum andern (als wovon hernach wird gehandelt werden) da gar leicht in den Mittel-Stimmen, entweder im Alt oder Tenor (siehe Cap. III. §. 2.) zweymal nach einander könten Octaven gespielet werden, d. i. da entweder der Alt oder der Tenor zweymahl nach einander mit dem Baß in gleichen Tönen fortgingen oder sungen: Dis ist aber nicht erlaubt, und ein Haupt-Vitium (oder grosser Fehler) bey Spielung des General-Basses. Davon hier zwar noch nicht Zeit ist zu handeln, doch zeige es hier nur vorläufig an, um einem Liebhaber zu zeigen, daß es gut sey, wenn man immer weiß, in welcher Stimme, oder in welchem Finger der rechten Hand sich die Octave der Baß-Note befindet; so wird man sie alsdenn, so oft sie ein Vitium solte verursachen, um desto leichter aus- und weglassen können.

so muß man wissen, in welcher Stimme die Octave lieget,

damit man die Octave nicht zweymal nach einander nehme.

Denn dis ist ein Vitium im Gen. Baß.

§. 5. Dahero recommendire nochmahl, das Auge oder Gemüth vor allen auf den Baß zu richten, und wann etwa der zum Baß gemachte Griff der rechten Hand nicht klingen oder harmoniren will; so sehe man vor allen Dingen zuerst zu, ob sich auch etwa in der linken Hand im Baß ein unrechter Ton befinde. (Denn wie leicht läßt sich, zum Exempel, nicht *A* statt *G*, oder *f* statt *fis* etc. anschlagen.) Hat man nun die rechte vorgeschriebene Baß-Note, so richte man alsdenn seine rechte Hand darnach ein; nicht aber die Baß-Note nach dem unrecht genommenen Griff der rechten Hand. Es erfordert der General-Baß einen aufmerksamen Kopf, sonderlich im Anfange, da einem alles noch so fremde ist; man eile also nicht gar zu geschwinde weiter, sondern gehe vorsichtig von einem Griff zum andern, und untersuche alle Töne seines Griffes, ob sie auch die vorgeschriebene Intervalla in sich halten, und ob auch das im Systemate befindliche Versetzungs-Zeichen in Acht genommen worden. Es gehöret hierzu ein unverdroßner Fleiß. Wir müssen nicht zu bald ein Vergnügen des Gehörs suchen; auch unserm Gehör nicht bald trauen, daß der Griff recht sey, sondern die Prüfung nach der Baß-Note und denen etwa darüber stehenden Ziffern sorgfältig anstellen. Es ist nöthig, daß einer

Aufmerksamkeit, Vorsichtigkeit und Fleiß ist nöthig beym Gen. Baß-Spielen,

sonderlich im Anfange.

erstlich

Theorie ist nöthig;

erstlich einige Theorie (oder Wissenschaft) vom General-Baß suche zu erlangen, als: vom Accord, von der Scala, von den andern Intervallen und denen dazu gehörigen Stimmen oder Neben-Ziffern; und alsdenn vorsichtig zu Werke gehe. So viel mir möglich, will einen Liebhaber in

Hiedurch aber wird niemand abgeschrecket.

diesem Aufsatz gleichsam von Schritt zu Schritt führen und leiten. Es wird aber niemand von Erlernung des General-Basses durch dergleichen Erinnerungen abgeschrecket, sondern ich suche nur dem flatterhaften, eilfertigen und unachtsamen Wesen Einhalt zu thun, und zu recommendiren: daß man sich immer erst fein besinne, und seine Griffe nicht unbedachtsam anschlage, es sey getroffen, oder nicht.

Vom Vnisono,

§. 6. Was vom Vnisono oder Einklang zu wissen nöthig ist, wollen wir hier auch gleich mitnehmen; weil einer die Octavam leicht möchte für den Vnisonum halten, indem doch die Octave eben wie der Grund-

dessen Unterscheid von der Octave,

Ton klinget. Es ist aber der Vnisonus von der Octave unterschieden; denn die Octave ist zwar eine Repetition der Grund-Note, aber doch höher als derselbe Ton, wie in diesem Capitel §. 1. gezeiget worden. Der Vnisonus oder Einklang aber ist nichts anders, als ein vermehrter Grund-

worin er eigentlich bestehe,

Ton, oder die Verdoppelung eines und desselben Tones. Es hat also der eigentliche Vnisonus beym General-Baß-Spielen, so viel das Gehör betrift, keine statt, denn was würde es helfen, daß ich z. E. $\bar{a}$ mit der rechten und linken Hand zugleich anschlagen würde? Antwort: Nichts. Der Ton würde nicht stärker klingen, wenn ich auch noch 4 Finger mehr dazu gebrauchte. Es kan also Eine Person allein den Vnisonum nicht gebrauchen (den Organisten bey seiner Orgel nehme ich aus, der kan durch

und wenn er sich brauchen läßt

Anziehung gleichfüssiger Register den Vnisonum hervorbringen). Der rechte Vnisonus wird nur gehöret, wenn zwey, drey oder mehrere Personen Einen und denselben Ton singen, oder auf verschiedenen Instrumenten zugleich spielen. Z. E. wenn die Tenor- und Alt-Stimme beyde Einen Ton in Einer und eben derselben Octave singen, so sagt man: sie singen

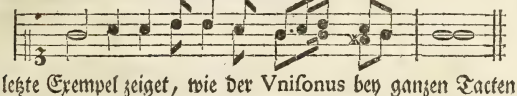
beym Choral-Spielen.

im Vnisono. Wir werden hernach hören, wie bey Liedern mit dem General-Baß, die rechte Hand zuweilen nur zwey Töne anschlagen darf. Nun muß zwar die rechte Hand, nach Cap. III. §. 2, die Stelle dreyer Singe-Stimmen, nemlich Discant, Alt und Tenor, vertreten, deswegen sie denn auch gemeiniglich drey Töne zugleich anschläget: darf nun aber die rechte Hand in gewissen Fällen (davon hin und wieder etwas vorfallen wird) nur zwey Töne nehmen, da sie doch den Inhat dreyer Stimmen haben solte; so haben alsdenn zwey Stimmen den Vnisonum, d. i. sie nehmen für das mal Einen und einerley Ton. Denn entweder singet alsdenn der Tenor und Alt, oder der Alt und Discant in Vnisono, oder haben einerley Ton; oder der Tenor singet für das mal mit dem Baß in

Vni-

Vniſono, oder auch wol Octaven-mäſſig, wie dieſes oft vorkömmt, als z. E. wenn verſchiedene heruntergehende Baß-Noten die Ziffer 6 über ſich haben.

§. 7. In Noten wird der Vniſonus oder Einklang bey Clavier-Sachen oft ausgedruckt, nemlich man macht an der Note unten und oben einen Strich, ſo, daß der Kopf in der Mitte ſtehet, alſo: Wie der Vniſonus in Noten vorgeſtellet wird.



Das letzte Exempel zeiget, wie der Vniſonus bey ganzen Tacten ausgedruckt wird: nemlich man ſetzet zwey ganze Tacte gerade hinter einander, wo der doppelte Strich nicht anzubringen iſt, ſonſten hätte der Vniſonus bey ganzen und halben Tacten einerley Anſehen, und die Geltung der Noten würde nicht unterſchieden. In vielſtimmigen Hand-Sachen, als Fugen und andern vollſtimmig geſetzten Clavier- und Orgel-Sachen, wie auch weiter unten in unſerm Buche, findet man dieſe Art Noten oft, da denn mancher nicht weiß, was das heiſſen ſoll. Es zeiget aber weiter nichts an, als daß zwey Stimmen in Vniſono gehen, oder Einen und denſelben Ton haben ſollen. Kommt in Hand-Sachen oft vor.

§. 8. Nun findet man oft in Clavier-Sachen im Baß die Worte: *in uniſono*, geſetzt. Diß muß aber ſo verſtanden werden, daß der Baß zwar alsdenn mit dem Diſcant einerley Töne haben ſoll, aber doch um Eine Octave tiefer; und iſt alſo das Wort: in uniſono, hier nicht in ſeinem eigentlichen Verſtande zu nehmen, deswegen findet man auch alsdenn wol das italiäniſche Wort: all' Ottava, d. i. um acht Töne tiefer oder höher, oder Octaven-mäſſig. Bey Liedern wird der Fall ſchwerlich zu finden ſeyn, daß nemlich Ein Satz deſſelben Octaven-mäſſig geſetzet wäre, das iſt, daß Baß und Diſcant gleiche Noten hätten, die nur bloß in Anſehung der Höhe oder Tiefe unterſchieden ſind. In andern Clavier-Sachen will der Componiſte dadurch zuweilen etwas beſonders ausdrücken, welches auch, weil in der Muſic die Veränderung herrſchen muß, oft eine gute Wirkung hat, und den Zuhörer aufmerkſam machet, weil es nur ſelten vorkommt. Wer nun ein Lied mit dem General-Baß ſpielet, und die Melodie dazu ſingen will, ſo ſinget er (im Fall der Sänger ein Diſcantiſte iſt) mit dem Diſcant in uniſono, d. i. er ſinget die Töne der oberſten Stimme ſeiner rechten Hand, als welche die Melodie führet: der Tenoriſte aber ſinget zwar, wie in den Kirchen zu hören, auch die Melodie, allein um eine Octave tiefer. Diß mag genug ſeyn von der Octave und dem Vniſono. Was das heiſſe: in Vniſono, oder all' Ottava. Ein ſolcher Vniſonus kommt ſelten vor bey Liedern, aber wol in Hand-Sachen. Unterſcheid des Vniſoni von der Octave.

CAPUT VI.
Von der Quinte.

Von der Quinte siehe den ersten Theil.

§. 1. Hievon ist im ersten Theil des Clavier-Spielers im IV. Abschnitt Cap. X. schon so weitläuftig gehandelt worden, daß man daraus schon hinlänglich davon könte unterrichtet seyn: Allein wir wollen doch das nöthigste davon allhier theils wiederholen, theils hinzusetzen, und uns vornemlich bemühen, einem Liebhaber dieses Intervallum recht bekant zu machen.

Warum die Quinte eine vollkommene Consonanz ist.

§. 2. Es ist die Quinta die andere vollkommene Consonans (vide Cap. IV. §. 5.) und klinget deswegen zum Grund-Tone gar lieblich; als, wenn im Baß *c* angeschlagen wird, so klinget *g*, als die Quinte zu *c*, schön dazu; zu *g* klinget die Quinte *d*, ꝛc. Es ist, als wenn die Quinte den Grund-Ton gleichsam erhebet, stärket und völlig machet, denn sie consoniret auf die vollkommenste Art damit; und weil sie im Grund-Tone selbst ihren Ton auf eine geheime Weise gleichsam eingewickelt findet, so schicket sie sich eben deswegen so vollkommen schön zu ihrer Grund-Note.

Man redet hie von der Quinta perfecta,

nicht aber von der Quinta imperfecta.

§. 3. Es ist aber diejenige Quinte, von der wir in diesem Capitel hauptsächlich reden werden, die **vollkommene Quinte**, Quinta perfecta, sie wird auch die reine Quinte, Quinta recta, (die rechte Quinte) genannt. Denn von der unvollkommenen Quinte, (welcher man wol eine dreyfache Benennung gegeben, nemlich Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; Quinta minor, die kleine Quinte, und Quinta falsa, die falsche Quinte) wird weiter hin etwas vorkommen.

Warum man die reine Quinte fertig wissen muß.

§. 4. Es ist aus dem ersten Theil bekant, daß eben diese reine Quinte zum reinen Accord gehöret, und die liebliche Triadem harmonicam mit ausmacht; deswegen ist es sehr nöthig, daß einem selbige recht bekant, ja gleichsam geläufig werde, und zu dieser fertigen Erkentniß der Quinte ist dieses Capitel eigentlich gewidmet. Man darf hier also nichts suchen vom Gebrauch der Quinten, oder, wie gar leicht durch oftmaligen unzeitigen Gebrauch derselben ein grosser musicalischer Fehler kan begangen werden. Denn davon wird hernach geredet werden.

Wie die Quinte von *c* und *a* auf der Ton-Leiter zu finden.

§. 5. Betrachten wir nun unsere musicalische Leiter der dur-Töne pag. 17. und suchen allda dieses Intervallum, die Quinte, so finden wir, daß die 5te Stuffe *G* heisset. Ist also die Quinte um 5 Töne vom Grund-Tone entfernet. Nicht allein aber groß *G*, sondern das *g* in allen übrigen Octaven ist eine Quinte zu *c*. Sehen wir die Scalam diatonicam der moll-Töne an, so finden wir, daß allda die 5te Stufe, von der ersten Stufe *a* angerechnet, *e* heisset. Alle *e ē ē* sind nun Quinten zu *a*.

Wir

Wir bemerken ferner, daß die 5 ersten Stufen unserer Leiter, welche eine Quinte ausmachen, Einen halben Ton unter sich haben; als da ist in der Leiter der dur-Töne die dritte Stufe von der vierten nur um einen halben Ton entfernet; und in der Leiter der moll-Töne, ist die andere und dritte Stufe einen halben Ton entfernet. Dahero wird die Quinte beschrieben, daß sie bestehe aus dreyen ganzen und einem grossen halben Tone: als in der dur-Scala kommen erstlich zwey ganze Töne, als *cd*, *de*; denn der grosse halbe Ton *ef*, darauf der dritte ganze Ton, der mich zur Quinte bringet, nemlich *fg*. In den moll-Tönen bestehet die Quinte, wie aus der Ton-Leiter der moll-Töne zu ersehen, auch aus dreyen ganzen und einem grossen halben Ton, nur ist der halbe Ton allhier im zweyten Grad; als da kommt erstlich ein ganzer Ton *AH*, darauf der grosse halbe Ton *Hc*, und dann gehe ich durch zwey ganze Töne, *cd*, *de*, in die Quinte *e*. Wenn ich also in dur-Tönen auf meinem Clavier die Zwischen-Töne von 1 bis 5 durchlaufen will; so muß ich mich darin nach der Leiter der dur-Töne richten, und durch zwey ganze, Einen halben, und zuletzt durch einen ganzen Ton dahin gehen. In den moll-Tönen richte ich mich nach der Leiter der moll-Töne, und gehe durch einen ganzen, einen halben und zwey ganze Töne in die Quinte. Im ersten Theil des Clavier-Spielers ist auch der so genante Quinten-Circul abgebildet, darin alle Quinten zu allen 12 Tönen stehen. Hier will ich nur noch zeigen, wie und auf welche Art die Quinten am besten auswendig zu lernen.

Woraus die Quinte bestehet.

Quinten-Circul.

§. 6. Ich habe bey der Information nur immer dahin gesehen, denen Lehrlingen die Quinten recht beyzubringen, bis sie selbige auf mein Fragen ohne einiges Nachdenken so fertig gleich haben nennen und sagen können, wie ein Rechen-Schüler die Fragen aus dem Ein mal Eins muß beantworten können. Hievon hatten sie zugleich den Nutzen, daß ihnen sonderlich die Quarte und Sexte, als die beyden Nachbarn der Quinte, gleichsam von selbst bekant geworden. Die Erlernung der Intervallen nun wird einem, der nicht mehr unter die Kinder gerechnet werden kan, und dem das Gedächtniß schon etwas vergangen, sehr beschwerlich: es wird von ihm zwar bald gefaßt, verstanden, und auch zuweilen gelernet, aber oft auch eben so geschwinde wieder vergessen; das ist ein Unglück für Erwachsene. Derowegen habe ich auf Hülfs-Mittel gedacht, dem Gedächtniß bey Erlernung der Quinten etwas aufzuhelfen. Ich habe nemlich dazu zwey Wörter (ein adiectivum und ein substantivum) erwählet, da denn der Anfangs-Buchstabe des ersten Worts (des adiectivi) den Baß oder den Ton, wozu man die Quinte haben will, anzeiget: der Anfangs-Buchstabe des andern Worts (des substantivi) aber zeiget die

Wer die Quinten weiß, der kan die Quarte und Sexte auch bald lernen.

Hülfs Mittel, die Quinten bald und vest zu lernen.

Quinte selbst an; als die Quinte zu *c* ist *g*. Hier habe ich nur die beyden Wörter: Christliche Geduld, zu behalten, so erinnere ich mich gleich hiedurch, daß die Quinte zu *c*, *g* heisset, und umgekehrt, daß *g* eine Quinte zu *c* ist. So schlecht und einfältig einem auch anfänglich diese Invention, die Quinten zu erlernen, vorkommen möchte; so habe doch den Nutzen davon bey der Information sattsam verspüret. Man kan diese Wörter nach eigenem Gefallen ändern, wenn nur der Anfangs-Buchstabe bleibet, und bey *b* das *Fis* angezeiget wird.

Wie die 8 vornehmste Quinten leicht zu lernen, wenn man sich folgende Wörter merket.

§. 7. Man hat sich nur erst die Quinten zur diatonischen Octave, nemlich zu *c d e f g a h* zu merken, hiezu kan man auch noch das b nehmen. Ich habe mir folgender Wörter dabey bedienet, als:

Die Quinte zu *c* ist *g*, als: *Christliche Geduld.*
— — — *g* — *d*, — *Gründliche Demuth.*
— — — *d* — *a*, — *Dummer Aberglaube.*
— — — *a* — *e*, — *Alberner Ehrgeitz.*
— — — *e* — *h*, — *Eitler Hochmuth.*
— — — *h* — *fis*, — *Helle Fistul-Stimme.* *)
— — — *b* — *f*, — *Beständiger Fleiß.*
— — — *f* — *c*, — *Frommer Christ.*

Wie die übrigen alsdenn leicht zu errathen,

durch Exempel gezeiget: Wenn der Grund-Ton durch ein * erhöhet,

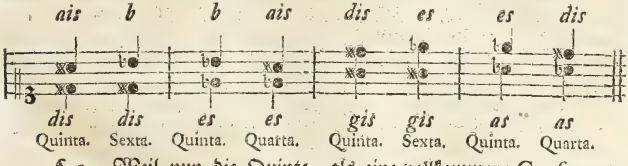
§. 8. Wer nun diese acht Quinten fertig inne hat, der kan die vier übrigen, nemlich zu *cis*, *dis*, *fis* und *gis*, leicht errathen. Wenn nemlich der Grund-Ton durch ein * erhöhet worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein * erhöhet werden; ist aber der Grund-Ton durch ein b erniedriget worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein b erniedriget werden. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*. Wird nun *c* durch ein * um einen halben Ton erhöhet, so muß die Quinte auch durch ein * um einen halben Ton erhöhet werden; wird alsdenn aus *g gis*, ist also die Quinte zu *cis*, *gis*. Die Quinte zu *f* ist *c*: wird nun *f* durch ein * erhöhet, und zu *fis* gemacht; so muß *c* auch durch ein * erhöhet und zu *cis* gemacht werden. Die Quinte zu *g* ist *d*, zu *gis* ist *dis*: denn weil der Grund-Ton um einen halben Ton höher gemacht worden ist, nemlich *g* zu *gis*; so muß die Quinte zu *g*, das *d*, auch um einen halben Ton erhöhet werden, oder die Quinte würde eben hiedurch um einen halben Ton kleiner,

*) Fistuliren, wird von Sängern gesagt, die natürlicher Weise eine grobe und tiefe, gezwungener Weise aber eine helle und hohe Stimme von sich geben können. vide Walthers musicalisches Lexicon.

kleiner, als die Quinta perfecta, und wäre alsdenn die ächte Quinta minor oder Quinta falſa (vide den 3ten §phum dieſes Capitels) ſie beſtünde alsdenn auch nicht mehr aus drey ganzen und einem halben Ton, ſondern aus zwey ganzen und zwey halben Tönen: derowegen muß aus *d dis* gemacht werden, wenn es eine vollkommene Quinte zu *gis* ſeyn ſoll. Dieſes iſt leicht zu begreifen. Ferner, wenn der Grund-Ton durch ein b erniedriget worden, ſo muß die hier ſtehende natürliche reine Quinte auch durch ein b erniedriget werden, als die Quinte zu *e* iſt *b*; findet man nun vor *e* ein b, welches *es* (auf dem Clavier *dis*) iſt; ſo muß die Quinte *b* auch durch ein b erniedriget werden, oder die Quinte wäre einen halben Ton zu groß, und beſtünde aus 4 ganzen Tönen, welche Quinte, die übermäſſige Quinte (Quinta ſuperflua) genant wird; iſt alſo die Quinte zu *es*, *b*. Weiter, wenn vor *a* ein b ſtehet, ſo wird es *as* (auf dem Clavier *gis*), derohalben muß die Quinte zu *a*, nemlich *e*, auch durch ein b zu *es* gemacht werden. Es iſt alſo ein anders die Quinte zu *dis*, oder zu *es*. Die Quinte zu *dis* iſt *ais*, und die Quinte zu *es* iſt *b*. Nun iſt zwar *dis* und *es*, wie auch *ais* und *b* auf unſerm Claviere einerley Ton, allein in der Benennung und in der Schreibart ſind ſie doch ſehr unterſchieden (ſie ſolten auch von Rechts wegen im Klange unterſchieden ſeyn, das iſt aber auf dem Clavier noch nicht eingeführet). (Hievon ſchlage nach den erſten Theil im erſten Abſchnitt Cap. XI. p. 16. item im II. Abſchn. Cap. XII. p. 51. und im IV. Abſchn. Cap. X. p. 181.) Dahero heiſſet die Quinte zu *dis ais*, und die Quinte zu *es* iſt *b*. *Dis* und *b* wäre das Intervallum einer ſehr verkleinerten Sexte, und *ais* wäre zu *es* eine überflüſſig groſſe Quarte, die Noten werden es deutlicher machen, denn, nachdem die Noten ſtehen, nachdem geſchicht die Benennung des Intervalli. Sieht das Intervallum als eine Quinte aus, ſo iſt es eine Quinte; hat es aber in den Noten 6 Grade, ſo iſt es eine 6; hat es 4 Grade oder Stufen, ſo iſt es eine Quarte: die Intervalla mögen nun durch ✕ ✕ oder b b geändert ſeyn, oder nicht, als:

oder durch ein b erniedriget worden.

Die Benennung der Intervallen geſchicht nach dem Raum, den ſie auf dem 4 Noten-Plan einnehmen.



§. 9. Weil nun die Quinte, als eine vollkommene Conſonans, und ſo lange ſie als eine ſolche tractiret wird, nicht groß oder klein kan gemacht werden; ſo ſteigt und fällt ſie ſo, wie ihr Grund-Ton ſteigt oder fällt,

Die vollkommene Quinte iſt keiner Veränderung unterworfen.

fällt, d. i. erhöhet oder erniedriget wird. Findet man nun etwa im Discant $\frac{c}{c}$ und im Baß *fis* dazu, so ist das keine reine Quinte, sondern die so genante falsche Quinte, die um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die vollkommene Quinte; denn die Quinta perfecta zu *fis* ist *cis*.

Grosser Vortheil, wenn man die Quintam perfectam fertig weiß.

§. 10. Wer nun die Quintam perfectam von allen Tönen wohl kennet, der hat hieraus den grossen Vortheil, daß er gar leicht die Quarte und Sexte errathen kan: und wer diese drey Intervalla, die Quarte, Quinte und Sexte von allen Tönen weiß, der kan die noch restirende Intervalla, nemlich die Secunde, Terzie, Septime und None, auch leicht übersehen und finden. Wir wollen deswegen ein kurzes Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen anstellen, desto geschwinder werden wir hernach die Quarte und Sexte lernen. Wir erwählen hiezu Frag und Antwort, und zwar nach unserm §. 7. angezeigten Hülfs-Mittel zweyer Wörter.

Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen.

§. 11. Wie heißt die Quinte (ich meyne die reine oder Quintam perfectam) zu *c*? Antw. *g*. Welche Worte zeigen dir das an? Antw. *C*hristliche *G*eduld. Wenn nun *g* die Quinte zu *c* ist, wie muß denn die 6te zu *c* heissen? Antw. *a*. Denn weil die Zahl 6 eins mehr als 5 ist, so muß auch die Sexte einen Grad höher liegen als die Quinte. Was ist das aber vor eine 6, die einen ganzen Ton von der reinen Quinte entfernet lieget, oder die einen ganzen Ton höher ist, als die Quinte? Antw. das ist die Sexta maior, denn die Sexta minor liegt nur einen halben Ton von der Quinte, und zwar einen grossen halben Ton (vide Erster Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 3. p. 181. vom kleinen und grossen halben Ton) und heißt *as*, vor *a* ein b. Weiter: wie heißt die Quarte zu *c*? Antw. *f*. Denn weil die Quinte zu *c*, *g* heisset, so muß die Quarte, als welche einen ganzen Ton niedriger, als die Quinte lieget, *f* seyn, weil *f* einen Ton niedriger ist, als *g*. Was ist das *f* aber für eine Quarte zu *c*? ist es die Quarta diminuta, oder Quarta maior, oder ist es die Quarta perfecta, welche viele Musici noch unter die Zahl der Consonanzien wollen mit rechnen? **Antw.** Es ist *f* zu *c*, die Quarta perfecta. Denn die Quarta perfecta muß einen **ganzen** Ton tiefer seyn, als die Quinta perfecta, so, wie hier *f* einen ganzen Ton tiefer lieget als die Quinta *g*. Die Quarta maior aber ist einen kleinen halben Ton grösser als die Quarta perfecta, und alsdenn muß *f* durch ein ✳ erhöhet werden. Die Quarta diminuta aber ist einen kleinen halben Ton kleiner, als die Quarta perfecta, und kommt sehr selten vor. Wie heißt ferner die Quinte zu *d*? **Antwort:** *a*. Wobey behältst du das? **Antw.** Bey den Worten: *D*ummer *A*berglaube. Wie heißt nun die Sexta von *d*? **Antw.** *b*. Was ist das für eine Sexte? ist sie groß oder klein? **Antw.**

Es

Es ist *b* die grosse Sexte von *d*, weil sie einen ganzen Ton höher als die Quinta *a* lieget. Wie heisset die Quarte zu *d*? **Antw.** *g*. Was ist dis für eine Quarte? **Antw.** Es ist die Quarta perfecta, weil sie einen ganzen Ton tiefer lieget, als *a*, oder weil *g* von *a* um einen ganzen Ton entfernet ist. Wie heißt die Quinte zu *e*? **Antw.** *h*. Wie heissen deine beyden Wörter davon? **Antw.** *Eitler Hochmuth*. Wie heißt nun die Sexte von *e*? **Antw.** *c*. Ist das nun die Sexta maior, oder die Sexta minor? **Antw.** Es ist die Sexta minor. Warum ist es nicht die Sexta maior? **Antw.** weil diese natürliche Sexte nur einen grossen halben Ton von der Quinte entfernet ist, denn *h* und *c* differiren nur einen grossen halben Ton. Die Sexta maior aber muß einen ganzen Ton höher als die Quinte liegen, und müste alsdenn *c* durch ein * um einen halben Ton erhöhet werden, denn die Sexta maior zu *e* ist *cis*. Wie heißt die Quarte zu *e*? **Antw.** *a*. Denn die Quarta perfecta muß einen ganzen Ton niedriger als die Quinta perfecta liegen. Dieses Examen kan ein Liebhaber für sich selbst weiter fortsetzen.

§. 12. Es ist einem Anfänger, der die Intervalla anietzo suchet kennen zu lernen, auch nützlich, wenn er seine Fragen umkehret, und also spricht: Wozu ist *g* eine Quinte? oder: wie muß die Baß-Note heissen, wenn *g* eine Quinte dazu seyn soll? **Antw.** *c*. Ich darf nur von *g* fünf Töne tiefer gehen, so finde ich die Note, dazu *g* eine Quinte ist, als hier: $\overset{5}{g}\ \overset{4}{f}\ \overset{3}{e}\ \overset{2}{d}\ \overset{1}{c}$. Man kan auch nur an die beyden Wörter: *Christliche Geduld*, gedenken, und wäre es so viel, als wenn ich früge: wie heißt das Beywort (das adiectivum) zum Worte: *Geduld*? **Antw.** *Christlich*: ist also *g* eine Quinte zu *c*, *d* ist eine Quinte zu *g*, *a* ist die Quinte zu *d*, *e* ist eine Quinte zu *a*, *h* ist die Quinte zu *e*, *fis* ist die Quinte zu *h* (diese Quinte *h fis* ist vor allen wohl zu merken, und hat man sich zu hüten, daß man statt *fis* nicht *f* nehme. Dis ist die erste Quinte, die ein * gebraucht; weil diese Quinte zu *h* etwas unterschieden ist von den andern, die kein * oder b gebrauchen, so sind die dabey gesetzten Wörter §. 7. auch was fremd gerathen, woran aber nichts gelegen, weil man die Sylbe *Fis* gerne zu Anfang des Worts nehmen wolte), *f* ist die Quinte zu b, und endlich *c* ist eine Quinte zu *f*. Der Nutzen hievon ist, theils, daß mir die Quinten immer bekanter werden, theils, daß ich bey Spielung eines Chorals, woselbst die Discant-Note immer den obersten Ton meines Griffes bestimmet, bald wissen kan, was ich noch hinzu zu nehmen habe. Denn, soll ein reiner Accord zu *g* gemacht werden, und der Discant hat *d*, so weiß ich alsdenn bald, daß *d* die Quinte zu *g* ist, und daß ich also nur noch die Terzie und Octave zu suchen habe. Darum beschäftige sich ein Lieb-

Mittel, sich weiter in den Quinten zu üben.

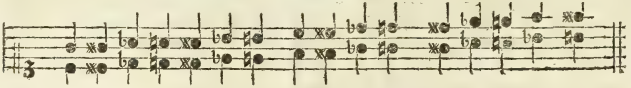
Nutzen von diesem Mittel.

Liebhaber nur auf mancherley Weise mit den Quinten, und lerne dieselben wohl, so wird er finden, daß ihm die andern Intervalla wenig Mühe machen werden; wer aber die Intervalla erst kennet, der hat schon ein Hauptstück im General-Baß gefasset; denn das meiste Fehlen, Anstossen, Innehalten und Stolpern eines angehenden General-Bassisten kommt davon her, daß ihm die Intervalla noch nicht recht bekant sind.

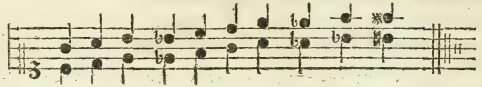
Wer die Intervalla weiß, der hat das schwereste gelernet.

Vorstellung aller Quinten in Noten.

§. 13. Nun wollen wir alle gebräuchliche Quinten in Noten hersetzen, dismal aber nicht im Cirkel, wie sie im ersten Theil pag. 184. zu finden, sondern auf eine andere Art. Hier sind sie, man schlage dabey den 8ten §. dieses Capitels nach:



Darunter sind die gebräuchlichsten:



Die oberste Linie enthält 16 Quinten, die ein General-Bassiste wissen muß, darunter sind 10 sehr gebräuchlich, und kommen fast allenthalben vor; die tiefste Note wird hier als die Baß-Note angesehen, welche auch eine Octave tiefer kan genommen werden.

Warum des Autoris Weitläuftigkeit zu entschuldigen.

§. 14. Ich gestehe gerne, daß diese weitläuftige Lehr-Art nicht viel Mode ist (wenigstens kenne ich kein musicalisches Buch, das so abgefasset ist. In der Rechen-Kunst kommt Peschecк in seinen Unterweisungen mir ziemlich gleich), und daß sie einem mündlichen Unterricht fast ähnlicher ist, als einer schriftlichen Abhandlung vom General-Baß. Allein, es ist diese Methode mit Fleiß von mir erwählet, weil ich hoffe, eben hiedurch einem Liebhaber am meisten zu dienen, wenn ich mir die Art eines mündlichen Unterrichts vorstelle, und meine Schreib-Art darnach einrichte. Nun aber ist ein ieder Lehrmeister beym mündlichen Unterricht gewiß weitläuftiger, und erkläret sich deutlicher und mit mehrern Worten, als wenn er seine Meynung schriftlich verfasset; denn da ziehet er alles kurz und gut zusammen, und bemühet sich mit Fleiß, alles gleichsam abzuwägen und in solchen Worten vorzutragen, um Verständigen oder Kunsterfahrnen gefällig und angenehm zu seyn; welches denn auch aller Ehren werth ist. Ich aber stelle mir lauter Anfänger vor, die sich gerne selbst informiren wollen, und schreibe deswegen mit aller Freyheit weitläuftig meinem Leser

zum

zum Besten. Dis sey genug zur Entschuldigung meiner Weitläuftigkeit und öfteren Wiederholungen.

§. 15. Daß ich aber sonderlich in diesem Capitel so weitläuftig gewesen, ist bloß geschehen, um meinem Leser die Quinten gleichsam durch Lesung dieses Capitels beyzubringen, und ihm zugleich die Sexten und Quarten bekant zu machen, (wie §. 11. geschehen); als welche die schwersten Ziffern sind, die sich so geschwinde nicht übersehen lassen, als die 2, 3, 7, 8 und 9. Hiemit schliesse dieses Capitel, und wünsche dem Leser bey seiner Selbst-Information das edle Kräutlein Patientia (ich meyne die Geduld). Denn, muß ein Lehrmeister mit seinen Discipeln bey der Information im General-Baß viele und grosse Geduld haben; um so viel mehr muß auch einer, der sich selbst nach dieser Anweisung informiren will, grosse Geduld mit sich selber haben, und sich nicht wundern, wenn ers zwar geschwinde begreifen, aber langsam ausüben oder behalten kan. Es muß mit der Zeit kommen, das Repetiren und Nachdenken hilft viel. Bey Erlernung der Quinten, Sexten und Quarten aber rathe alles Abzählen und Rechnen, nach den Buchstaben der Töne, oder nach den Tasten des Claviers, ab; man präge solche seinem Gedächtniß tief ein, und übe sich nur fleissig in Erlernung der acht Quinten, so, wie sie §. 7. stehen, daß man sie gleich auswendig nennen kan.

Zur Selbst-Information gehöret Geduld.

Das Abzählen der Töne ist bey Erlernung der Intervallen zu vermeiden.

CAPVT VII.

Von der Terzie.

§. 1. Nachdem wir nun sattsam von der Octave und Quinte, als den beyden vollkommenen Consonanzien gehandelt haben; so gehen wir ietzo weiter zu den zwey unvollkommenen Consonanzien, der Terzie und Sexte. Wir haben Cap. IV. §. 5. schon angezeiget, warum die Terzie und Sexte für unvollkommene Consonanzien gehalten werden; nemlich, weil sie beyde der Veränderung unterworfen sind, und gröſſer oder kleiner gemacht werden können, als sie sich in der Scala diatonica befinden, und dem ohngeachtet doch Consonanzien bleiben.

Von der Terzie,

als der ersten unvollkommenen Consonanz.

§. 2. Es ist die Terzie ein Intervallum, das leicht zu erlernen, wenn wir anders nur unsern Grund-Ton, wozu die Terzie soll gemacht werden, im Auge behalten (wie Cap. V. §. 3. recommendiret) und davon an rechnen. Der Baß-Ton ist 1, der darauf folgende Ton 2, und dann kommt der dritte Ton, welcher die Terzie ist; es wird also nur Ein Ton ausgelassen. Sehen wir unsere Ton-Leiter pag. 17. an, so finden wir, daß die 3 zu *c* immer *e* ist, und daß nur Eine Stufe, nemlich *d*, ausgelas-

Die Terzien sind leicht zu erlernen.

sen worden. Diß lässet sich nun leicht übersehen. Die Terzie zu *d* ist also *f*, da habe ich die Stufe *e* ausgelassen; die Terzie zu *e* ist *g*; zu *f* ist *a*; zu *g* ist *b*; zu *a* ist *c*, und zu *b* ist *d*. Davon ist nun im ersten Theil meines **Clavier-Spielers** sehr weitläuftig gehandelt worden, nemlich daselbst im IV. Abschn. Cap. IX. als wohin ich den Leser will verwiesen haben.

Worin die Veränderung bestehe, welcher die Terzie und alle übrige Intervalla unterworfen sind.

§. 3. Wir bemerken anietzo hauptsächlich, was denn die Terzie für einer Veränderung unterworfen, und das allhier um so viel ausführlicher, weil die andern Intervalla alle, dergleichen Veränderung unterworfen sind, und damit wir unsern Leser auf diesen Sphum wieder zurückweisen können. Die Veränderung nun, welcher die Terzie und alle übrigen Intervalla unterworfen sind, bestehet darin, daß sie gröſſer oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer Scala, und nach Anweisung des Systematis oder der Vorzeichnung sind. Es werden alle Intervalla ordentlicher Weise also genommen, wie es die Vorzeichnung der ** und bb erfordert. Z. E. ist ein Stück aus *d dur*, welches *fis* und *cis* hat, und ich soll zu *a* eine Terzie nehmen: so ist mir nicht erlaubt, *c* (welches sonst auch eine Terzie zu *a* ist), zu nehmen, sondern, weil die Scala von *d dur fis* und *cis* hat, und auch solche beyde ** sich im Systemate befinden, so muß ich nothwendig zu *a* die Tertiam maiorem, *cis*, nehmen: denn *cis*, welches eine Tertia maior zu *a* ist, ist in der Scala von *d dur* nothwendig und natürlich (Cap. II. §. 3.), daher denn in *d dur* über *a* keine andere Tertia als *cis*, statt hat, und darf solches über der Note *a* durch kein apartes Creutz angezeichnet und bemerket werden, sondern versteht sich von sich selbst, kraft des im Systemate befindlichen Creutzes vor *c*. Eben so, wie einer bey zweystimmigem Spielen mit Discant und Baß, die beym Anfang seines Liedes oder Stückes stehende ** oder bb wohl in Acht zu nehmen hat, und weder im Discant noch Baß dagegen fehlen darf; so muß der Choral-Bassiste, der zum Discant noch die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, erfinden soll, eben so wenig darin fehlen, sondern noch vielmehr darauf Acht haben, oder er verlässet seine Ton-Art, und verfällt in die gröſseste Disharmonie. Man muß also seinen Intervallen die ** oder bb geben, welche im Systemate stehen, es mögen nun dieselben dadurch groß oder klein werden; man behält so lange das Systema oder die ** oder bb, die voran stehen bey den Griffen, bis einem durch ein besonder Zeichen, entweder daß ein Strich, b oder ♮ durch die Ziffer gezogen, angezeiget wird, daß man mitten im Stück das Systema eines andern Tones oder einer andern Ton-Art erwählet, alsdenn richtet man sich billig vor dasmal nach den Kennzeichen und Merkmaalen der Veränderung des Modi. Alsdenn ist die 6, 7, 4 oder andere Ziffer, wodurch

Wie allhier die im Systemate befindliche ** oder bb in Acht zu nehmen,

und zwar so lange, bis ein Strich, fremdes *, b oder ♮ durch die Ziffer eine andere Ton-Art anzeiget.

der

der Strich, b, oder auch ♭ ſtehet, eine Sexta, Septima oder Quarta accidentalis (eine zufällige Vergröſſerung oder Verkleinerung eines Intervalli, die oft von kurzer Dauer iſt).

§. 4. Wenn wir nun die natürliche Terzie aller Töne von *c dur* nach der Scala diatonica, *c d e f g a h* anſehen; ſo finden wir zu dieſen ſieben Tönen nicht lauter groſſe Terzien, ſondern kleine und groſſe durch einander: als da iſt die Terzie zu *c* eine groſſe Terzie, nemlich *e*; zu *d* iſt ſie klein, nemlich *f*; zu *e* iſt wieder eine kleine Terzie, nemlich *g*; zu *f* iſt wieder eine groſſe Terzie, nemlich *a*; zu *g* iſt *h* wieder eine groſſe Terzie; und zu *a* iſt die natürliche Terzie *c* klein, wie auch endlich zu *h* wieder *d* eine kleine Terzie iſt. Wir finden alſo in der Scala der dur-Töne drey groſſe und vier kleine Terzien, eben wie auch in der Scala der moll-Töne. So lange nun ein Lied oder Stück in ſeinem Tone, darin es geſetzet iſt, und darin es auch endet, bleibet; ſo müſſen die Terzien groß oder klein ſeyn, nach der natürlichen Beſchaffenheit einer ieden Ton-Leiter. Daher iſt es nöthig, die Scalam ſeines Tones wohl inne zu haben. Und dieſe Terzien, die zufolge der natürlichen Ton-Leiter aller Ton-Arten bald groß, bald klein ſind, heiſſen ohn Unterſcheid **natürliche** Terzien.

Unter den natürlichen Terzien der Scalæ der Ton Arten ſind drey groſſe und vier kleine Terzien.

§. 5. **Selten** aber **bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darin es anfängt und endet, ſondern gemeiniglich weichet man in eine ihm verwandte Ton-Art aus:** als da weichet ein Stück aus *c dur* gar gerne in ſeine Quinte *g dur* aus; oder mancher Satz eines Liedes, oder andern Stückes, welches ſonſt weder ♯ noch b in der Vorzeichnung hat, zeiget ein ♯ vor *f*, oder ein b vor *h*. Dis iſt nun ein Kennzeichen, daß der Geſang in einen andern Ton, oder in eine andere Ton-Art ausgewichen iſt, als da iſt im groſſen Halliſchen Geſangbuche das Lied N. 41. Das neugebohrne Kindelein ꝛc. da finden wir im andern Satz vor *f* ein ♯ im Diſcant. Weil nun *c dur* in ſeiner Scala kein ♯ hat, ſo iſt dis ♯ vor *f* allhier ein fremdes ♯, das da anzeiget, daß das Lied nicht mehr in ſeinem Haupt-Ton, allhier *c dur*, iſt, ſondern in *g dur* ausgewichen, nach dem Ton aber, darin ein Lied anfängt und endiget, wird die Vorzeichnung der ♯♯ oder b b eingerichtet; *g dur* aber muß in ſeiner Scala vor *f* ein ♯ haben, das iſt, man ſpielet in *g dur* immer *fis* ſtatt *f*. Da nun *g dur* nicht die Haupt-Ton-Art des Liedes, ſondern nur eine Neben-Ton-Art, darin *c dur* ausgewichen iſt; ſo hat man dis *fis* im Liede ſelbſt durch ein ♯ gemacht, welches auch im Baß und Diſcant ſo lange vor *f* muß geſetzet werden, als das Lied ſich in dieſer Ton-Art *g dur* aufhält; dis *g dur* iſt alſo nur ein Neben-Ton, oder eine Ton-Art, worin *c dur*, als die Ton-Art des Liedes ſelbſt, iſt ausgewichen zur Veränderung; daher denn dieſes *fis*, als das Zeichen, daß man in *g dur* iſt, auch gleich im folgenden

Ein Lied weichet gern in Neben-Ton-Arten aus.

Kennzeichen, daß ſolches geſchehen.

Im Exempel, da *c dur* in *g dur* gewichen, erkläret.

Satz auch wieder verlassen worden, indem im 7ten Tact der Baß wieder das *f*, und nicht mehr *fis* hat.

Daher kommen nun die fremden ♯ ♯, bb oder ♮ ♮ mitten im Stücke, vor einzelen Noten,

§. 6. Hieraus sehen wir nun, daß ein Lied oder ander musicalisches Stück nicht immer in seiner Ton-Art bleibet, darin es angefangen und geendiget wird, und wornach das Systema oder die Vorzeichnung der ♯ ♯ und b b zu Anfang eines Liedes geschicht, oder eingerichtet wird; sondern oft in verschiedene Neben-Töne ausweichet, deren Scala aber durch Vorsetzung der ♯ ♯, b b oder ♮ ♮ im Stücke selbst eingerichtet wird, so oft nemlich ein solcher Ton, der ein Versetzungs-Zeichen bedarf, mitten im Liede vorkommt. So, wie nun ein fremdes ♯, b oder ♮ bey zweystimmigen Sachen vor der Discant- und Baß-Note selbst muß gesetzet, und so lange es nöthig ist, muß wiederholet werden, so muß dem General-Bassisten solche Ausweichung des Haupt-Tons, welche in einem Stücke oder Liede ♯ ♯ oder b b einführet, die sich nicht in der Vorzeichnung befinden, auch durch gewisse Zeichen über seine Baß-Noten angezeiget werden, damit er seine Mittel-Stimmen auch darnach wisse einzurichten. Hiezu gebrauchte man anfänglich die ♯ ♯, b b oder ♮ selbst, und setzte solche entweder vor oder hinter die Ziffer, also:

und auch bey den Intervallen.

Wie sie an den Ziffern zu finden.

♯2	♯3	♯4	♯5	♯6	♯7	♯9
2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯	9♯
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
♮2	♮3	♮4	♮5	♮6	♮7	♮9
2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮

Man setzte sie vor diesem vor der Ziffer,

Diß war nun die deutlichste Art, sonderlich wenn das ♯, b oder ♮ vor der Ziffer gesetzet war: hie konte man denn leicht sehen, daß das Intervallum einer 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 um einen halben Ton solte erhöhet werden, so oft nemlich ein ♯ davor geschrieben war, oder um einen halben Ton erniedriget werden, wenn nemlich ein b davor stand, oder daß ein im Systemate vorhandenes ♯ oder b, oder ein im Stück selbst gezeichnetes fremdes ♯ oder b, aufgehoben wäre, wenn die Ziffer ein ♮ vor sich hatte. Nachhero hat man wol, ich weiß nicht warum, das ♯, b oder ♮ hinter der Ziffer gesetzet; es gab aber diese Bezifferung viel Schreiberey, und wenn die Baß-Noten etwas dichte zusammen stunden, so wurde statt der Deutlichkeit ein undeutliches Beziffern daraus: deswegen hat man in neuern Zeiten angefangen, statt vor oder nach der Ziffer ein ♯ zu

oder auch nach der Ziffer.

Anietzo stehet statt des ♯ ein Strich durch die Ziffer.

setzen, lieber einen Strich durch die Ziffer zu ziehen. Weil sich aber die Ziffer 3 nicht gut durchstreichen ließ, so erwählete man das blosse ♯, b oder ♮ dazu, und lehrete, daß ein ♯ über einer Note die Tertiam maiorem, und ein b die Tertiam minorem anzeigete, welches denn auch bis dato so Mode geblieben; ein ♮ aber zeiget zwar auch eine Terzie an, es ist aber eine **Tertia maior**, wenn das ♮ ein b aufgehoben, und eine **Tertia mi-**

Ein ♯, b und ♮ zeiget eine Terzie an.

nor,

nor, wenn es ein * aufgehoben. Ich will hier nun hersetzen, wie die Ziffer aussieht, wenn das Intervallum durch ein * um einen halben Ton soll höher gemacht werden, als es das Systema oder die vorgezeichnete Scala ordentlich erfordert:

2 * 4 5 6 7 9

Dis ist nun sehr commode und leichter zu schreiben, als wenn ein * vor oder hinter der Ziffer stünde: weil aber in etlichen Noten-Druckereyen diese Typen nicht gewesen, so findet man noch oft die zweyte Art, da das * nach der Ziffer stehet; dahero es nöthig ist, davon diesen Unterricht zu haben, wie im Hallischen Gesangbuch auch oft vorkommt, daß das *, ♮ oder b gleich neben der Ziffer stehet. Weiter von b und ♮; diß ließ sich nun gar bequem durch die Ziffer machen, deswegen wurde es nur an derselben angehenkt, also:

Das b oder ♮ wird durch die Ziffer gezogen.

2♭ ♭ 4♭ 5♭ 6♭ 7♭ 9♭
2♮ ♮ 4♮ 5♮ 6♮ 7♮ 9♮

Es können aber im Druck das b und ♮ nicht so gar genau mit der Ziffer verbunden werden, als im Schreiben, und der Strich durch die Ziffer ist zuweilen etwas zart und klein; doch wer ein wenig dazu gewohnt ist, dem kan es nicht mehr hindern.

Anmerkung von Druck-Noten.

§. 7. Alle solche Intervalla nun, so oft sie in einem Liede oder anderm Stücke vorkommen, die einen Strich oder b durch oder nahe an sich haben, sind accidentalia, (zufällige) und zeigen nur an, daß der Haupt-Ton eines Liedes, oder daß die vorgezeichnete Ton-Art desselben, in Neben-Töne ausgewichen, welche in ihrer Scala andere ** oder bb, als vorgezeichnet stehen, brauchen und nöthig haben; dahero dann auch die Intervalla, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ausgewichen, bald um einen halben Ton vergrössert, bald um einen halben Ton erniedriget werden müssen. Das ♮ aber hebet bald ein * oder b auf, welches sich im Systemate befindet, oder welches mitten im Stück vor einer einzelen Note gestanden. Weil nun ein ♮ beydes thut, nemlich erhöhet und erniedriget, (vide den ersten Theil p. 57.) es erhöhet, wenn es ein b aufhebet, es erniedriget, wenn es * aufhebet; so ist die Ziffer bald dadurch um einen halben Ton gröſſer, bald um so viel kleiner gemacht worden. Es ist aber die Ziffer, welche ein ♮ bey sich führet, nicht immer ein Intervallum accidentale, sondern nur alsdenn, wenn es ein * oder b aufhebet, das im Anfang des Stückes vorgezeichnet stund; denn hebt es ein vorhanden gewesenes fremdes * oder b auf, so wird ein Intervallum accidentale eben dadurch wieder ein Intervallum naturale, und richtet sich wieder nach der Vorzeichnung des Liedes.

Woran ein Intervallum accidentale zu erkennen.

Vom ♮ durch die Ziffer.

§. 8. Weil von der Terzie nicht vieles mehr zu erinnern nöthig fand, da im ersten Theil schon vieles davon gesaget worden; so habe allhier mit Fleiß von der Veränderung aller Intervallen etwas weitläuftig reden wollen, welches nun bey den andern Intervallen nicht mehr geschehen darf. Sonsten erinnern wir hier nochmalen, daß die Terzie der dritte Ton eines reinen Accords ist, und wenn in demselben die Tertia groß oder maior ist, so heißt man die Ton-Art, hart, oder dur: ist aber die Tertia im Schluß-Accord klein oder minor, so wird die Ton-Art, weich oder moll genannt, davon ist nun im ersten Theil im IV. Abschn. Cap. XIII. weitläuftig gehandelt worden. Weil die Tertia zu allen Tönen leicht zu finden ist, so will hier nicht weitläuftiger mehr davon reden, und dem Liebhaber das IX. und XI. Cap. des IV. Abschn. im ersten Theil meines Clavier-Spielers zum Lesen recommendiren, darin er alle natürliche und zufällige Terzien auch in Noten ausgedruckt findet, welches also überflüssig wäre, hier zu wiederholen. Wir schreiten deswegen zum folgenden Capitel.

Tertia maior macht dur.

Tertia minor macht moll.

CAPVT VIII.

Vom Accord.

Vom Accord, ist im ersten Theil weitläuftig gehandelt.

§. 1. Nachdem wir nun in den drey vorhergegangenen Capiteln von der Octave, Quinte und Terzie gehandelt, als woraus ein reiner Accord oder die Trias harmonica bestehet, und ein Liebhaber diese 3 Intervalla daraus wird kennen gelernet haben; und überdis im ersten Theil im XI. Capitel des IV. Abschn. schon weitläuftige und deutliche Anweisung von den dreyen Haupt-Accorden mitgetheilet worden: so wird in diesem Capitel nun nöthig seyn, ein und ander Exempel zur Uebung im reinen Accord zu geben. Im ersten Theil befinden sich 6 Lieder, darin der Baß so eingerichtet ist, daß sie mit lauter reinen Accorden können gespielet werden; deswegen wollen wir ietzo ein ander Accorden-Exempel zur Uebung herseßen.

Er bestehet aus lauter Consonanzien, und gibt die vollkommenste Harmonie.

§. 2. Kürzlich vom Accorde noch etwas zu repetiren: so ist ein reiner Accord eine Zusammensetzung dreyer Intervallen, die alle Consonanzien sind, nemlich, ich schlage zum Grund-Tone die Terzie, Quinte und Octave zusammen an, da höre ich die vollkommenste Harmonie, die aber durch Zwischenmischung der Dissonanzien erst ihren rechten Glanz erlanget; in dessen bleibt der reine Accord doch das wesentlichste in der Harmonie, und muß ein iedes musicalisches Stück mit einem reinen Accord aufhören. Ein ieder Accord kan dreymal verändert werden, nemlich wenn unter diesen dreyen Intervallen die 8ve, oder die 5te oder 3e oben genommen

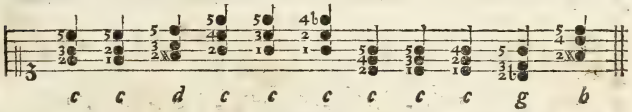
Drey Haupt-Accorde,

men wird. Diese dreymalige Veränderung eines Accordes werden die 3 Haupt-Accorde genant, und unter denen klingt und ist einer so gut als der andere. Diese Veränderung eines Accordes nun, machet, daß, wenn die 8 oben lieget, alsdenn die 5 in der Mitte und die 3 unten lieget, also: $\frac{8}{3}$. Nimt man aber die Terzie oben, so lieget die Octave in der Mitten, und die Quinte unten, also: $\frac{3}{5}$. Wenn aber die 5 in der obersten Stimme ist, so liegt die 3 in der Mitten, und die 8 unten, also: $\frac{5}{8}$. Bey Liedern zeiget einem die Discant-Stimme, ob im Accord die 8, die 5 oder die 3 oben liegen soll; denn die Noten, die im Discant stehen, gehören für die oberste Stimme, und habe ich nur die zwey Mittel-Stimmen zu erfinden. Heißt der Discant und Baß einerley, so liegt die 8ve oben im Discant, und habe ich die 5 und 3 nur noch nöthig hinzu zu nehmen; liegt die 3 oben, so fehlet mir noch die 8 und 5. Liegt aber die 5 oben; so muß ich die 3 und 8 noch hinzufügen.

oder die dreymalige Veränderung der Accorde.

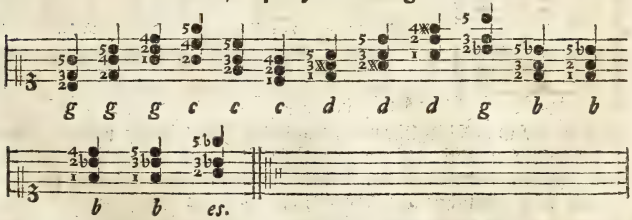
§. 3. Mit welchen Fingern aber der Accord zu nehmen, stehet im ersten Theil; wir wollen solches doch noch in ein paar Exempeln anzeigen, daraus denn erhellen wird, daß mehr als einerley Fingersetzung statt hat, und man also abwechseln kan, um die rechte Hand vor aller Steife zu bewahren. Die Zahlen bedeuten, wie im ersten Theil, die Finger, die Buchstaben den Baß.

Mit welchen Fingern die Accorde zu greifen.



c c d c c c c c c g b

Exempel zur Uebung:



g g g c c c d d d g b b

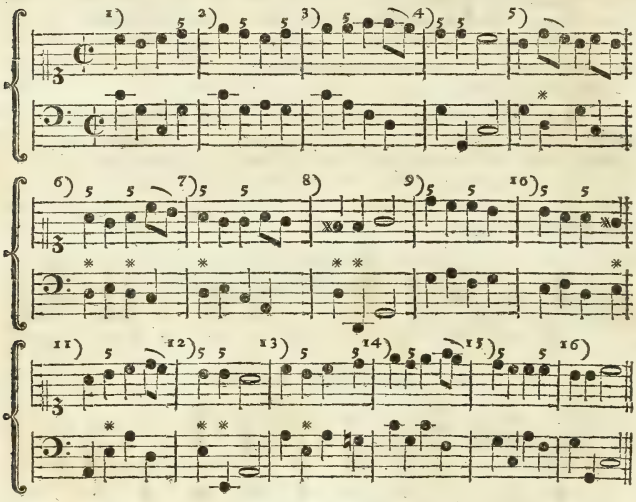
b b es.

Bey unausgewachsenen Händen der Kinder thut man wohl, wenn man ihnen den Accord ohne Gebrauch des Daumens vorerst nehmen lässet, damit

mit die Finger nicht zusammen wachsen, und man auch hernach im Stande sey, die vierte Stimme im Griffe der rechten Hand mit dem Daumen dazu nehmen zu können.

Accorden-Exempel aus *c dur*.

§. 4. Nun folget das §. 1. versprochene Exempel, ich habe in diesem Abschnitte noch immer die Discant-Stimme drüber gesetzet, um die Lage der rechten Hand zu zeigen; ferner findet man über einigen Discant-Noten die Zahl 5, wodurch ich anzeigen will, daß diese Note die Quinte zum Baß ist, und man alsdenn nur noch die Octave und Tertie zu suchen habe. Die Ziffer, welche zu Anfang des Tacts stehet, zählet die Tacte ab, damit man bey Lesung der Anmerkungen des Nachzählens überhoben sey.



Durchgehende Noten im Discant.

Wie in diesem und dergleichen Exempeln die Achtel in der rechten Hand zu behandeln, nemlich, daß das letzte Achtel mit dem kleinen Finger allein nachgeschlagen werde, und nur als ein Durchgang oder Hingang zur folgenden Note anzusehen sey; davon siehe den ersten Theil pag. 196. 197.

Man muß die drey Haupt-Accorde geschwinde treffen können.

Sonsten ersuche einen ieden Liebhaber, der sich dieses Unterrichts gerne mit Nutzen bedienen wolte, über dieses Exempel nicht gar zu geschwinde wegzufahren, und zufrieden zu seyn, wenn er es langsam, unter vielem Besinnen

sinnen und Nachdenken noch endlich herausbringt; das wäre Schade für der Selbst-Information im General-Baß: denn was wird dazu wohl nothwendiger erfordert, als eine Fertigkeit zu allen Tönen (wenigstens zu denen, so in diesem und den folgenden Exempeln vorkommen) einen Accord mit der grossen oder kleinen Terzie machen zu können, und zwar nach den dreyen Haupt-Accorden; da muß es einem einerley seyn, welchen Haupt-Accord man zu nehmen habe, ob die 8ve, oder die 5te, oder die Terzie oben liegen soll. Könte nun iemand dieses Exempel nach Art eines Chorals spielen, der möchte probiren, ob er es nicht ein wenig geschwinder spielen lernete, da er sich denn die Viertel als Achtel vorstellen müßte. So lange einem noch Ein Griff, Zeit zum Bedenken wegnehmen will, so lange kan man es noch nicht fertig, und wie sichs gebühret, spielen.

Wie dieses Exempel zu üben.

§. 5. Halten wir in diesem Exempel die Baß- und Discant-Noten gegen einander, so muß eine iede Discant-Note dieses Exempels, wenn sie gegen ihre Baß-Note betrachtet wird, entweder die Octave, oder Quinte, oder Terzie ausmachen. Denn weil in diesem Exempel lauter reine Accorde vorkommen, so muß die Discant-Note nothwendig einen Ton haben, der zum reinen Accord gehöret, oder der zur Baß- oder Fundament-Note die Octave, Quinte oder Terzie ist. Haben nun Discant und Baß einerley Noten, so zeiget solches an, daß der Discant, vom Accord zum Baß, die Octave habe, und daß die 5te und 3tie nur noch hinzuzunehmen: diß fällt nun bald und leicht in die Augen eines Spielers. Wenn aber der Discant vom Accord die Quinte hat, so erfordert diß schon eine Erkentniß der Quinten (in welchen mein Leser nun schon wird geübet seyn) und fällt so geschwinde nicht in die Augen, als die Octave; deswegen habe ich in meinem Exempel über der Discant-Note, welche die Quinte zum Baß ist, die Zahl 5 gesetzet, zu welchen Noten nur noch die Terzie und Octave zu suchen ist. Machet aber die Discant-Note zum Accord die Terzie aus, so stehet zwar keine Ziffer oder 3 darüber, allein es ist leicht zu sehen, ob die Note, die keine Zahl über sich führet, zum Accord die Octave oder Terzie ist, denn weil die Octave eben so wie die Baß-Note heissen muß; so folget, daß, wenn hier eine Note, die nicht eben wie die Baß-Note heisset, keine Ziffer über sich hat, diese Note, die Terzie zum Accord ist. Die Quinte hat also eine 5 über sich, die Octave ist eben wie die Baß-Note, und die Terzie hat keine Ziffer über sich, ist aber von der Baß-Note unterschieden. Es ist nöthig, daß man wisse, was das vor ein Intervallum zu einer Baß-Note ist, das im Discant ausgeschrieben stehet, und daß man, so lange man noch nicht im Stande ist, die Accorde gleichsam im Blick anschlagen zu können, sich immer einerley Art ihn einzurichten bediene. Nemlich: sehe ich, daß im Discant die Quinte zum Baß oben lieget,

Die Discant-Note ist hier entweder die 3, oder 8, oder 5 zur Baß-Note.

Wann im Discant die 8 oben lieget.

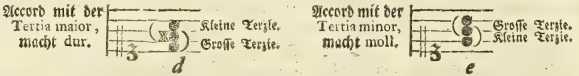
Was die Zahl 5 über der Discant-Note anzeiget.

Wann hier die Terzie oben liegt.

Vom Griff, wenn die

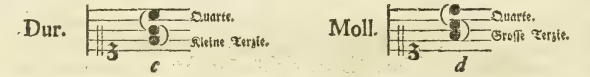
Quinte oben lieget.

lieget, so sehe ich gleich nach, wo denn die Octave ist, da ich denn rücklings gehen, und drey Töne auslassen muß, so finde ich, daß zwischen meiner Quinte und Octave drey Töne ausgelassen seyn, unter diesen dreyen erwähle ich den mittelsten, welcher die Terzie zu meinem Accorde ist. Diß ist ein kleiner Griff, der nur eine Quinte oder eine Reihe von fünf Tönen in seinem Bezirk hat, und gleichsam aus zwey Terzien, nemlich, wenn der Accord dur ist, aus einer grossen und kleinen Terzie, und wenn der Accord moll ist, aus einer kleinen und grossen Terzie, bestehet; wie hieraus erhellet.



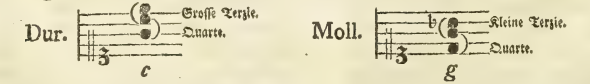
Vom Griff, wenn die Octave oben lieget.

Ist aber in meinem Griff die Octave oben, so habe ich nur erst die Quinte zu suchen, wenn ich, rücklings gehende, zwey Töne auslasse, so folget die Quinte, darauf suche ich die Terzie: ich lasse nemlich nur Einen Ton, (welches die Quarte ist) aus, und hat der Griff alsdenn eine Sexte im ambitu, (siehe den ersten Theil p. 69. Anmerkung 4.) und bestünde ein solcher Griff alsdenn, wenn der Accord dur ist, aus einer kleinen Terzie und Quarte; und wenn der Accord moll ist, aus einer grossen Terzie und Quarte, also:



Vom Griff, wenn die Terzie oben lieget.

Ist endlich die Terzie im Discant oder in meinem Accord oben, so nehme ich erstlich die Octave, und hernach die Quinte dazu. Es hat dieser Hauptaccord auch eine Sexte im ambitu, wie der vorhergegangene, nur mit dem Unterscheid, daß die Quarte unten und die Terzie oben lieget; in dur-Tönen muß das Intervallum einer Terzie (welches allhier auch die Terzie ist, die zum reinen Accord gehöret) groß, und in moll-Tönen, klein seyn; die Quarta ist die Quarta perfecta (vide pag. 54.) als:



§. 6. Diß alles ist deswegen hier angeführet und gezeiget, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich ein wenig mit den Intervallen zu beschäftigen, deswegen wolle man alles selber nachsehen, obs auch wahr ist. Sonsten hat man sich auch zu hüten, daß man bey dieser Uebung des Accords

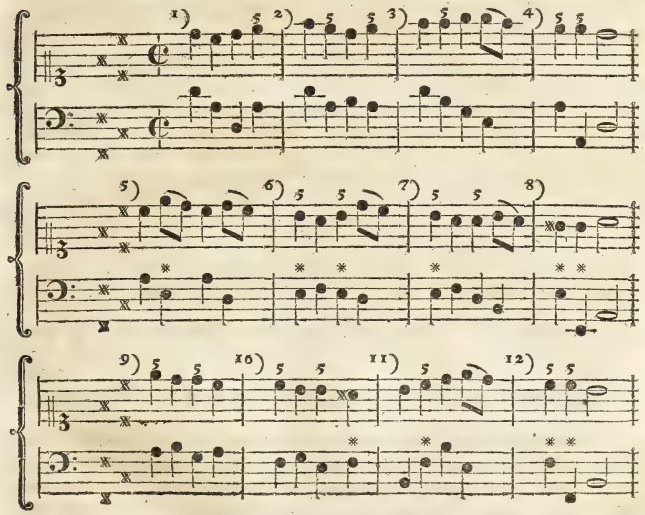
cords **nicht** einen Ton **nach dem andern** anſchlage, ſondern erſt ſeinen ganzen Griff ausſehe, und dann **alle drey Töne** zugleich anſchlage. Weiter habe auch angemerket, daß ein Anfänger oft meynet, die Terzie zum Grund-Ton zu haben, wenn er nur das Intervallum einer Terzie in ſeinem Griffe ſiehet, wodurch er ſich denn ſelbſt verwirret; ſein ganzer Fehler beſtehet nun hierin, daß er ſeine Baß-Note vergeſſen, und nicht gedenket, daß er ſeine Intervalla davon anrechnen muß; ohne viel zu reflectiren oder zu beſchauen, was der Diſcant-Griff vor Intervalla unter ſich ſelbſt bildet; wie wir im vorigen §. die drey Haupt-Accorde nur zur Luſt und zur Uebung vorgenommen haben, um zu ſehen, worin ihr Unterſcheid beſtünde.

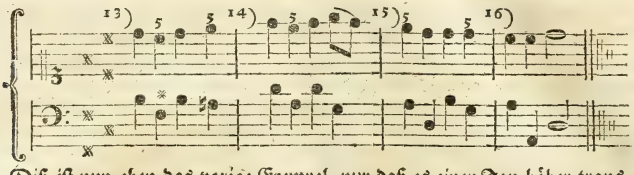
Wie der Accord muß angeſchlagen werden.

Daß die Intervallen von der Baß-Stimme abzurechnen.

§. 7. Anietzo wollen wir unſer Exempel transponiren, das heißt, in einen andern Ton verſetzen, damit einem allerley Accorde bekant werden. Denn ein Stück aus *c dur* kan bequem in *d dur* und in *b dur*, das iſt, einen Ton **höher** und einen Ton **tiefer**, transponiret werden. Wir nehmen erſt *d dur*.

Das vorige Exempel in *d dur* transponiret.





Anmerkungen.

Diß ist nun eben das vorige Exempel, nur daß es einen Ton höher transponiret ist. Damit es nun dem *c dur* recht ähnlich seyn möchte, so hat *fis* und *cis* vorgezeichnet werden müssen, wovon das 2te Capitel weitläuftig gehandelt hat. In allen Accorden nun, worin *f* oder *c* vorkommt, muß hier *fis* und *cis* genommen werden, sonsten wird das ganze Spielen verdorben, und wäre diß einer der grössesten Fehler eines General-Bassisten, wann er hier statt *fis* wolte *f*, und statt *cis* das *c* in seinem Griffe machen. Die **, die wir hier über *e* und *fis* finden, zeigen die Tertiam maiorem accidentalem an. Ich setze nemlich vor der natürlichen Terzie zu *e*, welche *g* ist, ein *, so wird im Griff aus *g* das *gis*; und vor der Terzie von *fis*, nemlich *a*, setze ich auch ein *, so wird aus *a* das *ais*, welches auf unserm Claviere das *b* ist.

fis und *cis* ist wohl in Acht zu nehmen.

Vom *, welches sich über *e* und *fis* befindet.

Diß Exempel ist wohl zu üben.

§. 8. Wer nun das Exempel aus *c dur* ziemlich fertig spielen kan, der lerne es auch anietzo aus *d dur* spielen. Es wird ihm vielleicht ein wenig schwerer seyn, als aus *c dur:* deswegen muß man es so lange üben, bis es einem leichte geworden. Der Accord zu *b* will einem Anfänger wol eine Zeitlang fremde bleiben, um desto mehreren Fleiß wendet man zu dessen Ausübung an. Er kommt in diesem Exempel neunmal vor: zwey mal, da die Octave oben lieget, im 7ten und 12ten Tact; und einmal, da die Quinte oben lieget, im 3ten Tact, hingegen 6 mal, da die Terzie oben lieget, nemlich im 2ten, 9ten, 11ten, 13ten (da er zweymal vorkommt) und 15ten Tact. Ferner ist der Accord zu *fis* hier zu merken, welcher hier dreymal mit der natürlichen Terzie vorkommt, als im 6ten, 7ten und 9ten Tact. Wenn die Terzie *a* oben lieget, so ist $\frac{a}{fis}$ zu nehmen: liegt aber, wie im zehnten Tact, die Quinte oben, so heißt er $\frac{a}{cis}$.

Der Accord zu *b* und

zu *fis* muß einem geläufig werden.

Fünfmal kommt über *fis* das * vor, welches anzeiget, daß hier die Tertia maior im Accord angeschlagen werden muß; man nimmt nemlich statt *a* einen halben Ton höher, *ais*: einmal liegt die Tertia maior oben, nemlich im 10ten Tact. Da werden zum Accord nun lauter halbe Töne genommen,

nommen, nemlich $\frac{a}{fis}\frac{is}{cis}$, und wenn die Quinte oben, $\frac{cis}{a}\frac{}{fis}$. Diesen Accord hat sich einer wohl zu merken: Lieder aus *d dur* und *h moll* vornemlich, haben diesen Griff oft.

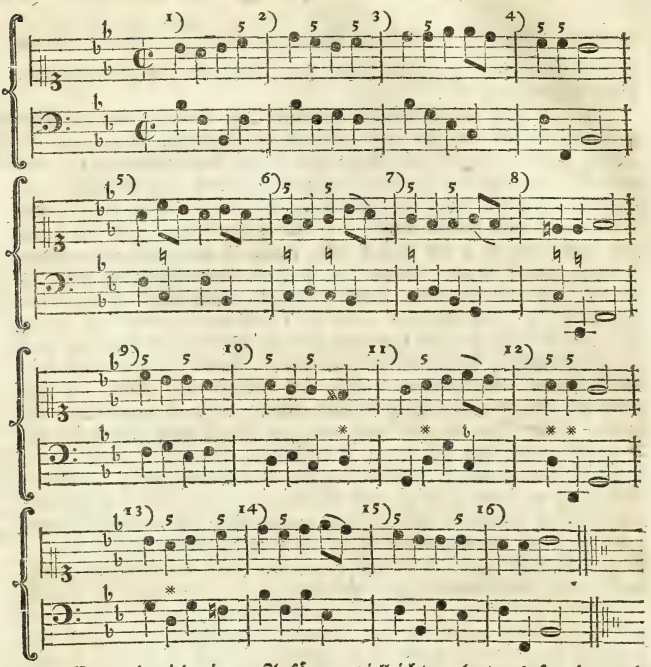
§. 9. Wir haben im vorhergehenden Cap. VII. §. 5. gesagt: Selten bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darinnen es anfängt und endet, sondern gemeiniglich weichet man in eine ihm verwandte Ton-Art aus. Diß ist in unserm Exempel nun auch geschehen, nemlich da §. 4 das Exempel aus *c dur* stehet, da fängt es an, im 5ten Tact, wo über *d*, das * oder die Tertia maior stehet, in *g dur* auszuweichen, und gehet bis zum 8ten Tact in *g dur* immer fort, worin es auch einen ordentlichen Schluß (eine Cadence, davon Cap. II. §. 10. etwas gehandelt worden) machet. Im 9ten Tact fängt es an, in *a moll* auszuweichen; das Kennzeichen davon ist, daß über *e* ein * oder die Tertia maior stehet: und fähret im *a moll* fort bis zu Ende des 12ten Tactes, da es wieder eine Cadence im *a moll* macht. Am Ende des 13ten Tactes, kommt es aus *a moll* wieder in seinen Anfangs-Ton, *c dur*, und schliesset auch darin. Ist also *c dur* der Haupt-Ton, und *g dur* und *a moll*, darin es ausgewichen ist, werden Neben-Töne genant; weil nun *g* zu *c* die Quinte, und *a* zu *c* die Sexte ist (vide Cap. VI. §. 11.), so sagt man, es weiche aus, in Quintam und Sextam modi. **Ein ieder *dur*-Ton weicht gerne zur Veränderung in seine Quinte und Sexte aus.** Da nun das Exempel aus *c dur* in Quintam und Sextam ausgewichen, so weichet, das aus *c dur* in *d dur* transponirte Exempel, auch in Quintam *a dur* (denn *a* ist die Quinte zu *d*) und in Sextam *h moll* aus (denn *b* ist die Sexte zu *d*), sonsten wäre die Transposition nicht richtig, oder könte keine Transposition (oder Versetzung der Ton-Art eines Stückes) heissen. In diesen beyden Exempeln haben wir nun schon die gebräuchlichsten Accorde von *c dur*, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur* und *h moll*, und zwar nach den so genanten 3 Haupt-Accorden, daß bald die 8, bald die 5, und bald die 3 oben lieget. Die Uebung dieser Exempel wird einem Liebhaber ungemeinen Vortheil bringen, denn wie viele Lieder giebt es nicht, da die meisten Griffe aus einem reinen Accord bestehen. Wem es noch solte fehlen im Accord, der schlage den ersten Theil meines Clavier-Spielers nach, da er im IV. Abschn. Cap. XI. §. 7. alle Accorde, so wol zu den ganzen, als so genanten halben Tönen ausgesetzet finden wird; daher ich es denn auch nicht nöthig erachtet, bey diesem Exempel die Accorde im Discant auszusetzen.

Von der Ausweichung dieses Exempels.

Daß ein dur-Ton gerne in Quintam und Sextam ausweiche.

§. 10. Wir wollen unser Exempel nun auch einen Ton tiefer, nemlich in *b dur*, transponiren.

Eben dieses Exempel aus *b dur*.



Diß Exempel wird einem Anfänger vielleicht wol etwas fremder und schwerer zu spielen seyn, als die beyden vorigen aus *c dur* und *d dur*; deswegen erfordert es neuen Fleiß. Wer nur zu allen Tönen anietzo die Quinte kennet, der wird nun Nutzen davon verspüren, und ungleich besser fortkommen, als der sich noch erst darauf besinnen muß. Sonderlich merke man sich, daß allhier statt *h* und *e*, das *b* und *es* muß genommen werden, so wol in den beyden ausgeschriebenen Stimmen, Discant und Baß, als in denen dazu zu machenden Mittel-Stimmen, weil im Systemate vor *h* und *e* ein b gezeichnet stehet, wie es die Scala von *b dur* fordert (vide pag. 35. 50.). Wenn aber über *c* im Baß das ♮ stehet (welches hier, weil es ein b aufhebet, die Tertia maior accidentalis ist), so muß

b und *es* ist in Acht zu nehmen.

Vom ♮ über *c*.

muß im Griff zu *c* die Tertia maior *e*, und nicht *es* genommen werden. Im eilften Tacte hat das *c* wieder ein b über sich, deswegen muß allhier die natürliche Tertia minor zu *c*, nemlich das *es*, wieder genommen werden. Der Accord zu *es*, als welcher 5 mal in seiner dreyfachen Verwechselung hier vorkommt, möchte manchem noch ein wenig unbekant seyn, zweymal lieget die Octave oben, also: $\frac{\overline{es}}{\overline{b}}$, zweymal liegt die Quinte oben, dann heißt der Griff $\frac{\overline{b}}{\overline{g}}$, und einmal liegt die Terzie oben, $\frac{\overline{g}}{es}$. Der Accord zu *es* ist zu merken.

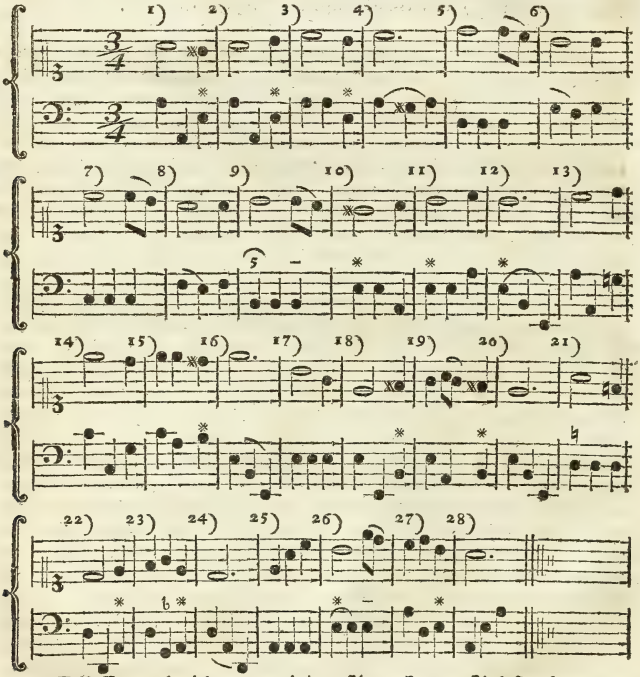
§. 11. Was die Ausweichung betrift, so ist die eben, wie im Exempel *c dur*, wovon diß nur eine Transposition ist, nemlich es weichet aus, in Quintam und Sextam, das ist, in *f dur* (denn *f* ist eine Quinte zu *b*), und in *g moll* (denn *g* ist die Sexte zu *b*). Im 2ten Capitel dieses Abschnitts §. 21. haben wir eine Regul angemerket, die also lautet: **Man muß das** *Semitonium* **unter demjenigen** *modo maiori* **und** *minori* **hören lassen, woraus man spielet.** Daselbst ist diese Regul auch etwas erläutert. Wäre dis Exempel aus *b dur*, so, daß es in keine Neben-Töne ausweiche, so würden weder * oder ♮ darin zu hören oder zu sehen seyn, denn das erforderliche Semitonium unterwerts zu *b* ist das *a*, welches natürlich ist. Weil aber hier eine Ausweichung in Quintam, nemlich in *f dur* geschicht, und das Semitonium unterwerts von *f dur* das *e* ist, so hat allhier, da das Stück in *f dur* auswich, im Discant vor *es* das ♮ und über *c* auch ein ♮ stehen müssen, als welches anzeiget, daß das Stück in *f dur* ausgewichen. Ferner weichet es auch in *g moll* aus; das Semitonium unterwerts aber von *g*, ist *fis*, deswegen hat hier vor *f* ein * im 10ten Tact stehen müssen, und über die Baß-Note *d*, die Tertia maior (ein *) als welche Tertia maior zu *d*, das in *g moll* nöthige *fis* ist. Nun, hiemit überlasse dieses Exempel dem Liebhaber zum exerciren, ich recommendire es ihm zu seinem Nutzen es fertig zu lernen. Man hat hierin keine grosse Kunst affectiret, sondern es mit Fleiß so eingerichtet, daß viele Accorde darin vorkommen möchten. Wer nun hieraus, nemlich aus diesen dreyen Exempeln aus *c dur*, *d dur* und *b dur*, eine Fertigkeit erlanget hat, alle darin vorkommende Accorde ohne langes Bedenken zu schlagen, der hat die gebräuchlichsten Accorde von *c dur*, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur*, *b moll*, *b dur*, *f dur* und *g moll* schon gefasset; weil aber kein Stück, das aus einem dur-Tone ist, in einen moll-Ton kan transponiret werden, und wir noch wenige Accorde von *c moll*, *d moll*, *e moll* etc. gehabt haben, so wollen wir noch Ein Exempel aus *a moll* hinzufügen. Die Ausweichung ist wieder in Quintam und Sextam. Regel vom Semitonio unterwerts. Dieses Exempel ist zu üben.

Diese

Dieſe beyde Exempel mit ihrer gedoppelten Transpoſition halten alle gebräuchliche Accorde in ſich, wenige Accorde, die aber ſelten vorkommen, ausgenommen.

Accorden-Exempel aus *a moll* im Tripel-Tact.

§. 12. Diß Exempel aus *a moll* habe im drey Viertel-Tact geſetzt, und weil mehrentheils im Diſcant die erſte Note eines Tactes, ein halber Tact iſt, ſo geht im Baß alsdenn die zweyte Note allein ohne Griff, ſind aber im Diſcant auch Viertel, ſo wird in einem Tact dreymal angeſchlagen, und der zum Baß erforderliche Accord gemacht. Die kleine Zahl im Diſcant zählet die Tacte ab.



Anmerkungen:

Diß Exempel wird uns zu einigen Anmerkungen Anlaß geben.

1) Kom-

1) Kommen hier im Discant und Baß durchgehende Noten vor, im Discant ist das letzte Achtel, wenn 2 Achtel zusammen gestrichen sind, eine durchgehende Note, welche allein in der Ober-Stimme nachgeschlagen wird. Im Baß gehet hier, wie gesagt, oft eine Note, nemlich das andere Viertel, allein: wenn nemlich im Discant ein halber Schlag oder Tact stehet, welches in den meisten Tacten dieses Exempels vorkömmt. Stehet im Discant ein halber Tact mit einem Punct, als welches drey Viertel ausmacht, so wird nur zum ersten Viertel des Basses angeschlagen, und die beyden letzten Viertel macht die linke Hand allein nach, wie solches geschehen muß im 4ten, 12ten, 16ten, 20ten, 24ten und 28ten Tact. 1) von durchgehenden Noten.

2) Im 9ten Tact steht eine 5 mit einem Bogen, also: $\overset{5}{\frown}$ diß zeiget an, daß in diesem Accord die natürliche Quinta minor zu *H* im Accord soll genommen werden, nemlich *f*. Es ist aus dem 6ten Cap. bekant, daß die Quinta perfecta zu *h*, das *fis* ist, und daß der reine Accord diese Quinte erfordert. Allein, hier haben wir eine Ausnahme; in Exempeln, die aus lauter Accorden bestehen, und in den moll-Tönen gesetzet sind, kan man diesen Accord mit der kleinen Quinte nicht gut entbehren; wir merken uns also hiebey, daß, wenn über der Ziffer 5 ein Bogen stehet, man alsdenn im reinen Accord die kleine Quinte nehmen muß. 2) von der 5 mit einem Bogen $\overset{5}{\frown}$.

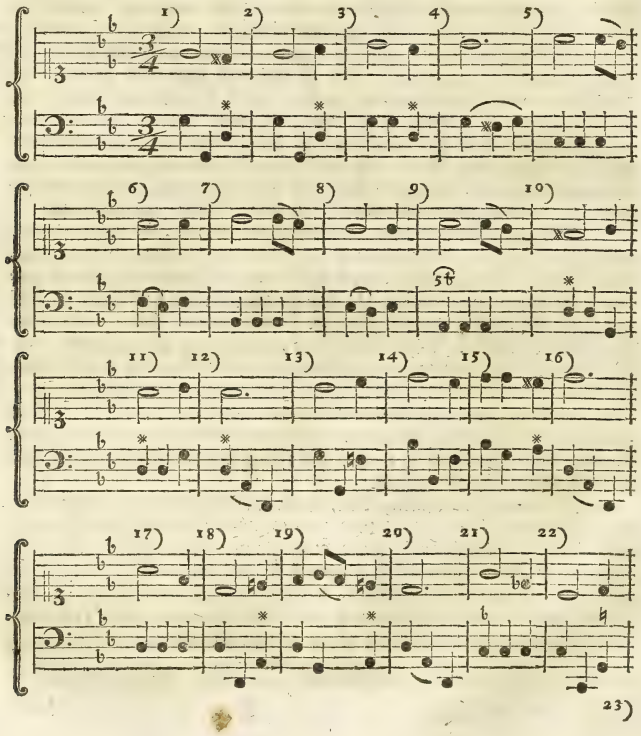
3) Was die Ausweichung dieses Stückes betrift, so weicht es vornemlich in *e moll* und in *d moll* aus, und diß ist deswegen geschehen, damit ich Gelegenheit hätte, einem Liebhaber die Accorde mit der kleinen Terzie vorzulegen; ich weiß wohl, daß die Accorde mit der Tertia maiori manchem viel leichter, als die, mit der Tertia minori fallen. Mancher gewöhnet sich mehr an solche Ton-Arten, die in ihrer Vorzeichnung einige Creutze haben, und scheuet die Töne, wo etwa drey bis vier bb vorstehen, deswegen habe meine Exempel auch nicht in solche Töne transponiren wollen, wo mehr als zwey Creutze oder Been vorstehen. Es ist aber gar nicht gut, sich an einen oder den andern Ton so zu gewöhnen, oder sich darin gleichsam so zu verlieben, daß die andern Ton-Arten darüber fremd und schwer bleiben. 3) Ausweichung dieses Exempels in *e moll* und *d moll*. Man muß sich nicht an einerley Ton-Arten gewöhnen.

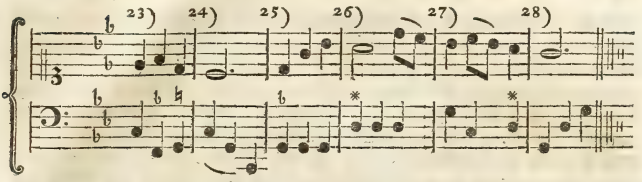
4) Ist in Acht zu nehmen, daß, so oft eine Baß-Note ein * oder Tertiam maiorem über sich hat, man alsdenn immer die vollkommene rechte Quinte dazu nehmen muß, wenn auch gleich dieselbe in der Vorzeichnung nicht stehet, oder nicht über der Note bemerket ist. Hier haben wir diesen Vorfall im 15ten Tact, wo die letzte Note *b* die Tertiam maiorem über sich hat, nachdem nun in der Vorzeichnung vor *f* kein * stehet, so möchte ich vielleicht wol allhier in dem Accord zu *b* die Quinte *f* nehmen (und hiesse alsdenn mein Accord $\overset{dis}{\underset{f}{h}}$). Das würde nun recht ex- 4) Bey der Tertia maior gehöret immer eine reine Quinte.

bärmlich klingen, und muß man also in diesem Accord zu *b*, wo das * überstehet, die Quinte *fis* nehmen, als $\frac{dis}{h}$ $\frac{}{fis}$ und zwar *dis* mit dem kleinen, *b* mit dem 4ten, und das *fis* mit dem 2ten Finger. Diese Anmerkung hat aber nicht viel Schwierigkeit, denn die kleine Quinte mit der grossen Terzie verräth sich durch ihren grossen Uebelklang gar zu bald.

Eben dieses Exempel in *g moll* transponiret.

§. 13. Nun wollen wir diß Exempel einen Ton tiefer transponiren, und setzen es in *g moll*.





Die Transposition dieses Stückes in *g moll*, führet es in *d moll* und *c moll* (denn wie aus Cap. VII. §. 5. 6. 7. erhellet, so weichet ein Stück in Neben-Töne aus), dadurch man denn Gelegenheit hat, auch diese Ton-Arten kennen zu lernen. Daß es in *d moll* gegangen, zeiget das *cis* im 15ten Tact, wie auch das * über die Baß-Noten *a* im 18ten und 19ten Tact, denn *d moll* hat mit *cis* und nicht mit *c* zu thun. Im 21ten Tact kommt es in *c moll*, welches das ♮ über *G* im 22ten und 23ten Tacte anzeiget, denn *c moll* hat mit *b* und nicht mit *b* zu thun; wie denn hievon im 2ten Capitel, woselbst von den Modis musicis ist gehandelt worden, der 21te §phus nachzusehen. Es weichet aus in *d moll*, und in *c moll*.

§. 14. Die Anmerkungen, welche §. 12. bey dem Exempel aus *a moll* gegeben worden, gehören auch hieher. Als da ist die erste Anmerkung, von den durchgehenden Noten; item, die zweyte Anmerkung, vom Accord mit der kleinen Quinte, die einen Bogen über sich hat, als im 9ten Tact $\frac{5}{5}$. Es wäre hier zwar nicht nöthig gewesen, ein b durch die 5 zu schreiben, weil doch das b schon im Systemate vorgezeichnet stehet, es ist aber einem Anfänger zu gute, hier repetiret, damit er nicht etwa in diesem Accorde zu *a* die reine Quinte *e*, sondern die kleine Quinte *es* (oder *dis*) nehme. Weiter gehöret die vierte Anmerkung auch hieher, nemlich daß man zu einer Baß-Note, die ein * , Tertiam maiorem über sich hat, immer die vollkommene Quinte nehmen müsse, wenn auch im Systemate die kleine Quinte bemerket ist, als hier im 15ten Tact, stehet über *a* ein *, welches anzeiget, daß im Accord die Tertia maior soll genommen werden, wolte ich nun die natürliche Quinte zu *a* in diesem Accord nehmen, so müßte ich *es* haben, denn es stehet vor *e* (welches *e* zu *a* die Vta perfecta ist) im Systemate ein b. Diese Regel aber, daß ein Ton, der die Tertiam maiorem im Accord hat, immer die Quintam perfectam in seinem Accord haben muß, hebet dieses b auf, ohne daß man es über der Baß-Note hat anzeigen müssen, ist also der Griff zu $\frac{cis}{a}$. Es gehöret hieher die erste, andere und vierte Anmerkung des vorigen Exempels aus *a moll*.

Vom Transponiren, wie solches geschicht.

§. 15. Halten wir nun dieses Stück aus *g moll*, gegen das, aus *a moll*, so finden wir folgende Veränderungen darin, erstlich: *a moll* hatte in seiner Vorzeichnung weder ♯ noch b; hier aber, da es in *g moll* transponiret worden, stehet im Systemate vor *b* und *e* ein b. Durch diese Bezeichnung nun, ist *g moll*, dem *a moll* in seiner Scala ähnlich gemacht, welches nach Cap. II. §. 17. so hat geschehen müssen. Weiter sehen wir, daß, weil *g* einen Ton niedriger als *a* ist, alle Noten dieses Exempels einen Grad niedriger, als in *a moll*, stehen; ferner ist im *a moll* der Grad der Fortschreitung nur um einen halben Ton, so ist alsdenn im transponirten Stück der Grad der Fortschreitung auch nur um einen halben Ton, wie der erste Tact solches zeiget, da ist aus $\bar{a}$ *gis*, $\bar{g}$ *fis* geworden. Eins aber möchte Bedenken verursachen, nemlich, im *a moll* hat der 18te und 19te Tact vor *f* ein ♯, und im transponirten Exempel aus *g moll*, finden wir daselbst ein Bequadrat ♮. Im *A moll* hat das *f* im 21ten Tact ein ♮, und im *g moll* finden wir allda ein b. Ob nun dieses im transponirten Exempel recht oder unrecht sey, daß die Versetzungs-Zeichen so sind verwechselt worden, das kan am besten erkant werden, wenn man untersuchet, ob allhier ein ieder Ton um einen ganzen Ton niedriger stehet, als in *a moll;* diß trift nun bey der Verwechselung der Versetzungs-Zeichen richtig ein, da wird man denn sehen, daß hier im 18ten und 19ten Tacte statt des Creutzes, welches sich im Exempel von *a moll* vor dem *f* findet, nothwendig ein erhöhendes ♮ hat stehen müssen. Im 18ten Tact aus *a moll*, stehet $\bar{c}$ *fis*, welche beyde Töne einen ganzen Ton von einander liegen, deswegen mußte nun im Stück aus *g moll*, vor $\bar{c}$ ein erhöhendes ♮ stehen, damit *d* und *e* auch einen ganzen Ton von einander lägen. Zwar findet man zuweilen wol in geschriebenen und gedruckten Musicalien, daß man statt eines erhöhenden Bequadrats (wenn es ein b aufhebt) oft ein ♯, und statt eines erniedrigenden Bequadrats (wenn es ein ♯ aufhebt) wol ein b gebrauchet hat, und also ein ♯ und ein erhöhendes ♮, und ein b und erniedrigendes ♮ vor einerley gehalten, und das ♮ also fast ganz und gar abgeschaffet hat. Printz im Satyr-Componisten schreibt: „Ein iedes Zeichen soll von dem andern unterschieden seyn; das ist, es soll nicht zwey „ oder mehr, sondern nur ein Ding andeuten. „ Item: „Alles, was „ einen Irrthum und Zweydeutigkeit verursachen kan, das soll und muß „ abgeschaffet werden. „ So oft also eine Note ihren vorigen natürlichen Sitz wieder einnehmen soll, oder so oft ein ♯ oder b soll aufgehoben werden, bedienet man sich des Bequadrats. Ein mehrers ist hierüber zu lesen in des Hrn. Mattheſons Organisten-Probe pag. 246. §. 15. seqq.

Bey der Transposition fällt oft ein ♯ ein ♮,

und statt eines ♮ ein b vor.

Statt eines ♮ findet man oft ein ♯ oder b zur Unzeit gesetzet,

ist aber nicht nachzumachen.

Accord zu *f* mit der klei-

§. 16. Im 23ten Tact dieses Exempels kommt ein Accord zu *f* mit der Tertia minori vor, als welche durch das darüber stehende b angezeiget

get wird; dieser Accord könte einem Anfänger etwas fremde vorkommen, wer aber zu *f* einen Accord mit der natürlichen Tertie *a* machen kan, der darf vor seine natürliche Terzie *a* nur ein b setzen, welches *as* ist, so ist alles leicht, und der Accord ist alsdenn $\frac{f}{c}$ $\frac{}{as}$. Ich denke nicht, daß es nöthig ist zu repetiren, was die ✻✻, bb und ♮ ♮ über den Baß-Noten anzeigen, sondern, der es noch nicht recht weiß, der lese den 6ten §phum des 7ten Capitels noch einmal nach. Wer den 15ten §phum dieses Capitels etwa nicht gut verstünde, der martere sich nur nicht damit, hernach bey der Repetition wird es verständlicher werden. Es wird aber die Uebung dieses Exempels aus *g moll* einem Liebhaber grossen Nutzen schaffen, darum lasse er sich nicht verdriessen, es fleissig zu exerciren, und alles wohl in Acht zu nehmen. Sonsten ist die Fingersetzung im Baß ganz natürlich, nur merke man, daß bey dem ersten *d* des 12ten und 16ten Tacts, eine **Ablösung** der Finger statt habe; als da im 12ten Tact das *d* zwar mit dem zweyten Finger angeschlagen wird, so löset ihn doch der Daum geschwind ab, im 16ten Tact geschicht das Anschlagen mit dem vierten Finger, und der Daumen löset ihn wieder ab. Vom **Ablösen der Finger** siehe den ersten Theil des Clavier-Spielers pag. 145. Wer hier nicht ablöset, der muß den Daumen fortsetzen, welches aber so sicher nicht ist.

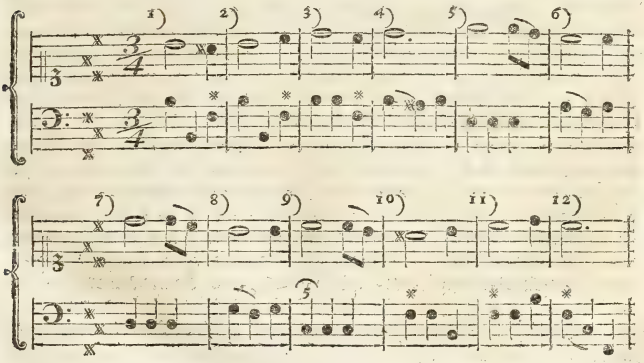
nen Terzie, wie er zu machen.

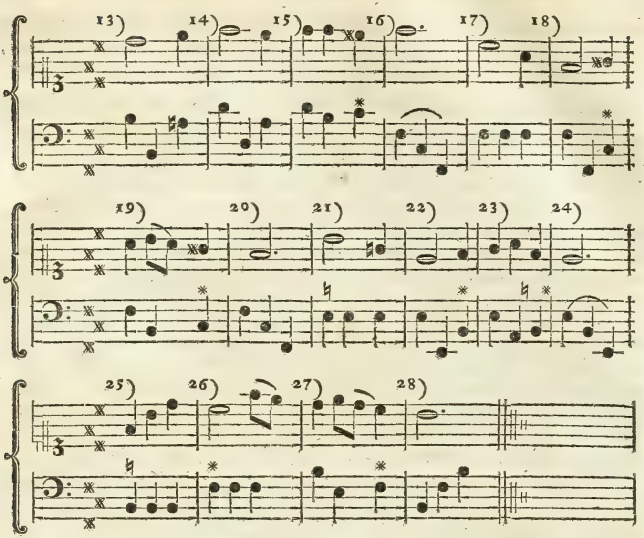
Erinnerung.

Fingersetzung im Baß erfordert hier das Ablösen.

§. 17. Nun wollen wir unser Exempel aus *a moll* auch einen Ton höher setzen, da wir denn *b moll* bekommen, welches uns zwey Creutze, nemlich vor *f* und *c*, zeiget.

Eben dieses Exempel in *b moll* transponiret.





h moll fällt den Anfängern etwas beschwerlich.

Wer das Exempel des 7ten Sphi aus *d dur* wohl exerciret hat, dem werden die hier so oft vorkommende Griffe zu *h* und zu *fis* mit der Tertia maiori nicht mehr fremde und unbekant seyn; einem andern aber möchte diß Exempel aus *h moll* ziemlich schwer vorkommen; man lese hiebey den ganzen 7ten und 8ten Sphum dieses Capitels, sie gehören beyde wieder hieher, wie auch die Anmerkungen des 12ten Sphi. Daher will solches hier nicht wiederholen. Ich habe bey der Information bey vielen Discipeln angemerkt, daß ihnen *h moll* recht fatal gewesen, nicht nur wegen des Griffes zu *h* und *fis*, sondern auch wegen der Ausweichung desselben.

wegen der Ausweichung in *fis moll*, darin der Accord zu *cis* mit der grossen Terzie vorfällt.

Hier haben wir eine Ausweichung in *fis moll*, als welches man im 15ten Tact an dem * vor *e*, welches *eis* (auf unserm Claviere *f*) heißt, man nimt statt der natürlichen Terzie *e*, die Tertiam maiorem *eis* zu *cis*, nebst der vollkommenen Quinte *gis* (vide pag. 110. die 4te Anmerk.) also:

eis
cis
gis

, lauter Töne, die durch ein * um einen halben Ton sind erhöhet

wor-

worden, und im 18ten und 19ten Tact, allwo die Quinte *gis* oben lieget, $\frac{gis}{eis}$. Dieser Griff möchte bisher noch ein wenig unbekant gewesen seyn, $\frac{}{cis}$ Darum mache man sich ihn recht bekant. Weil übrigens im ersten Theil des Clavier-Spielers das ganze XIte Capitel des IVten Abschnitts von den dreyen Haupt-Accorden handelt, und auch daselbst §. 7. alle Accorde in Noten ausgesetzet sind, so weise einen Liebhaber dahin, um sich im Nothfall daselbst Raths zu erholen.

§. 18. Es ist mir dieses Capitel unter den Händen gewachsen, und ziemlich lang gerathen; deswegen habe der Exempel auch nicht mehr hersetzen wollen; in diesen 6 Exempeln kommen die gebräuchlichsten Accorde hinlänglich vor; wer nun aus dem ersten Theil die darin pag. 190 vorkommende 6 Lieder und dann diese 6 Exempel so geübet hat, daß er einen ieden Accord leicht und geschwinde treffen kan, der mag glauben, daß er schon ein wichtig Stück vom General-Baß gelernet, und daß er die andern Griffe, wobey sich eine 6, 7, 9 ꝛc. findet, gar bald werde machen lernen; nur recommendire einem Liebhaber, iederzeit acht zu haben, und zu sehen, was er unter seinen Accorden vor einen Haupt-Accord iedesmal habe, ob nemlich die Quinte, oder die Terzie, oder die Octave oben im kleinen Finger liege, damit diese drey Intervalla ihm recht bekant werden, und er seine Accorde nicht bloß nach dem Gehör machen lerne. Wolte etwa einer diesen meinen Aufsatz bey der Information gebrauchen, und seinen Discipel noch weiter in den Accorden, welche in fremden Ton-Arten vorkommen, üben, so könte man unmaßgeblich die 6 Lieder des ersten Theils in andere Töne transponiren, und zwar N. 1. aus *as dur*, N. 2. aus *es dur*, N. 3. aus *a dur*, N. 4. aus *c moll*, N. 5. aus *f dur*, und endlich N. 6. aus *b moll*. Hiedurch würde einer recht fertig werden, die Accorde geschwinde treffen zu lernen, und grossen Nutzen davon haben. Nun ist es Zeit, von den andern Intervallen und ihren Griffen auch zu handeln.

Vortheile, die aus diesen 6 Exempeln zu ziehen.

Worauf vornemlich dabey Acht zu haben.

Wie man sich noch weiter in den Accorden üben kan,

durch eine Transposition in fremde Ton-Arten.

CAPVT IX.

Von der Sexte.

§. 1. Wir haben anietzo von der Sexte, als der andern unvollkommenen Consonanz, zu reden, da wir denn zeigen wollen: wie mancherley die Sexte sey, wie sie zu erlernen, und wie sie gemeiniglich die Terzie und Octave zu ihren Neben-Ziffern habe.

Von der Sexte.

§. 2. Wir haben Cap. IV. §. 5. 6. gesaget: daß die Sexte die zweyte unvollkommene Consonanz sey, und daß sie von der Quinte und Octave,

Sie ist eine unvollkommene Consonanz.

weil sie der Veränderung unterworfen.

Octave, als welche beyde vollkommene Consonanzien sind, nur darin unterschieden, daß sie **der Veränderung unterworfen**, das ist, gröſſer oder kleiner kan gemachet werden, als sie sich in der natürlichen Scala befindet. Weil nun die Terzie die erste unvollkommene Consonanz ist, die eben dergleichen Veränderung unterworfen ist; so ist im 7ten Cap. welches von der Terzie handelt, und zwar § 3 bis 7, schon deutlich von dieser Veränderung geredet; nemlich, woher sie entstehe, oder was dieselbe verursache, worin sie bestehe, und wie sie dem General-Bassisten angezeiget werde, wenn durch die Ziffer ein Strich, b oder ♮ gezogen ist. Hier weise ich nun meinen Leser wieder hin, und wo ihm allda noch etwas ein wenig undeutlich geblieben, das wird ihm vielleicht durch nachstehendes deutlich und begreiflich werden. Diese Stelle und die im VII. Capitel davon angeführte §§phi, werden wenigstens die ganze Sache deutlich machen, und mich einer weitern Wiederholung desselben bey der Abhandlung der Dissonanzien überheben.

Wie aus einem Intervallo naturali ein accidentale wird;

§. 3. Eine iede Ziffer über einer Baß-Note, es sey nun eine 6, 7, 4, 2, 9 ꝛc. welche **ohne ein b oder Strich** stehet, ist *naturalis*, das ist, das Intervallum einer 6, 7, 4, 2, 9 ꝛc. wird so genommen, wie es die Vorzeichnung der ♯♯ oder bb fordert, (vide Cap. VII. §. 3.) wenn aber ein Strich oder b durch eine Ziffer stehet, so ist sie accidentalis. Wir sehen hieraus, daß, wenn die Intervalla in den Griffen ohne Strich oder b stehen, man sie alsdenn also nimt, wie es das Systema modi, oder die Vorzeichnung erfordert; wenn aber diejenigen Intervalla, welche von Natur klein sind, wegen der Ausweichung in eine andere Ton-Art, (die andere ♯♯ oder bb, als die Haupt-Ton-Art, daraus das Stück selbst ist, erfordert) um einen halben Ton **gröſſer** seyn sollen, als es das Systema modi, oder, als es die natürliche Scala der Ton-Art eines Stückes (vide Cap. II.) mit sich bringet; so wird alsdenn, nach der üblichsten Art, **ein Strich** durch die Ziffer gemacht, also:

a) wenn ein Strich durch die Ziffer stehet,

♯2 ♯4 ♯5 ♯6 ♯7 ♯9

Lateinische Benennung.

und sind alsdenn accidentales. Wir wollen denen, die kein Latein verstehen, zu gefallen, ihre Benennung nochmal hersetzen, als: ♯2 heißt Secunda maior, die grosse Secunde. (Durch die 3, wenn sie eine grosse Terzie bedeuten soll, macht man keinen Strich, sondern setzet an dessen Statt nur ein ♯ oder ♮, und heißt Tertia maior.) ♯4, Quarta maior (die grosse Quarte), ♯5, Quinta maior, die grosse Quinte (sie kommt aber selten vor, und wird alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt), ♯6, Sexta maior, die grosse Sexte, ♯7, Septima maior, die grosse Septime, und endlich ♯9, Nona maior, die grosse None.

§. 4.

§. 4. Wenn aber der Neben-Ton, darin man ausweichet, erfordert, daß ein Intervallum um einen halben Ton niedriger oder kleiner seyn muß, als es das Systema modi, oder als es die natürliche Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück oder Lied ist, erfordert; so wird ein b durch die Ziffer gemacht, also: 2) wenn ein b durch die Ziffer stehet.

2♭ 4♭ 5♭ 6♭ 7♭ ♭9

und heissen sie alsdenn, wie folget: 2♭, Secunda minor, die kleine Secunde. (Die Tertia minor, die kleine Terzie, wird alsdenn durch ein bloſſes b über der Note angezeiget.) 4♭, Quarta minor, die kleine Quarte, oder Quarta perfecta, die vollkommene Quarte. 5♭, Quinta minor, die kleine Quinte, (wird auch genant Quinta falsa, die falsche Quinte, oder Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; wird aber alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt). 6♭, Sexta minor, die kleine Sexte, 7♭, Septima minor, die kleine Septime, und endlich ♭9, Nona minor, die kleine None. Lateinische Benennung.

§. 5. Weil nun aber ein ♮ um einen halben Ton erhöhet, wenn es ein im Systemate gezeichnetes oder sonst kurz vorhergegangenes b aufhebet; und dagegen erniedriget, wenn es ein * (es mag nun im Systemate stehen, oder sonst in einer kurz vorhergegangenen Ziffer enthalten gewesen seyn) aufhebet: so erhöhet und erniedriget alſo ein ♮ die Ziffer oder das dadurch angezeigte Intervallum um einen halben Ton. Demnach ist 2♮ eine Secunda maior, wenn das ♮ hier ein b aufhebet; und eine Secunda minor, wenn es ein * aufhebet. Das bloſſe einzele ♮, wenn es über einer Note stehet, zeiget eine Tertiam maiorem an, wenn es ein b aufhebet; und eine Tertiam minorem, wenn es ein * aufhebet. 4♮ ist eine Quarta maior, wenn das ♮ ein b, und Quarta minor oder Quarta perfecta, wenn es ein * aufhebet. 5♮ ist eine Quinta maior oder superflua, wenn es ein b aufhebet, hingegen eine Quinta falsa, wenn es ein * aufhebet. 6♮ ist wiederum eine Sexta maior, wenn das ♮ ein b, und Sexta minor, wenn es ein * aufgehoben. 7♮ Septima maior, wenn ein b aufgehoben, und Septima minor, wenn ein * aufgehoben worden: und endlich ♮9 ist eine Nona maior, wenn das ♮ ein b, und Nona minor, wenn es ein * aufgehoben. 3) Wie ein ♮ durch die Ziffer, selbige bald einen halben Ton erhöhet, bald erniedriget, und machet dahero eine doppelte Benennung.

§. 6. Wenn alſo weder Strich, b oder ♮ durch die 6 (oder irgend eine andere Zahl) stehet, so nimt man den Ton, der der sechste von derjenigen Note ist, darüber die Zahl stehet, alſo, wie er nach der Vorzeichnung ist. Hat dieser Ton daselbst ein * oder b, so muß diß in Acht genommen werden, sonst fehlet man gar zu grob; hat dieser Ton aber weder * noch b in der Vorzeichnung, so nimt man ihn, wie er von Wie die Ziffern zu nehmen, welche weder Strich, *, b oder ♮ mit sich führen.

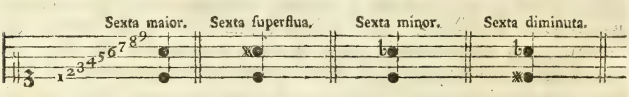
Natur ist. Diß gilt auch von allen andern Ziffern, welche bloß, d. i. ohne Strich, b oder ♮ stehen, welches wir hier ein für allemal wollen gesagt haben. Kurz, man hat sich Anfangs eben nicht viel zu bekümmern, ob man die grosse oder kleine Sexte habe, oder haben müsse, wenn man nur nicht wider die ♯♯ oder bb, welche zu Anfang eines Liedes oder Stückes vorgezeichnet stehen, handelt (vide pag. 88. §. 3.). Ich werde bey den Exempeln zuweilen hieran erinnern. Im Anfang, ehe des Lehrlings Gehör musicalisch geworden, wird hierin zwar oft gefehlet, wer aber nur seinen Fehler einsiehet und erkennet, mit dem wird es schon nach und nach besser gehen.

Von den vierley Sexten.

§. 7. Es ist also, wie aus dem gesagten erhellet, eine Sexta maior und eine Sexta minor im General-Baß: hiezu kan noch kommen die Sexta superflua und Sexta diminuta, die man auch zuweilen antrift, sonderlich die Sexta superflua. Wir haben im VI. Cap. §. 11. da ein Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen angestellet worden, schon gesehen, wie die Sexte einen ganzen oder grossen halben Ton höher liege, als die Quinta perfecta, und daß die Sexta maior **einen ganzen Ton**, die Sexta minor aber **einen grossen halben Ton** höher liege, als die reine Quinte. Wer nun die Quinten fertig weiß, dem wird die Sexta nicht viel zu schaffen machen. Auf unserer Ton-Leiter pag. 17. sehen wir, daß die 6te Stufe einen Grad höher liegt, als die 5te. Dieses muß nun an allen Arten einer Sexte zu bemerken seyn, sie muß in Noten doch allezeit als eine Sexte aussehen, das ist, einen Grad höher als die Quinte geschrieben stehen, es mag diese Sexte nun groß (maior), oder klein (minor), übermäßig groß (superflua), oder gar zu klein (diminuta, minor, deficiens) seyn, wie aus beygefügten Noten erhellet, da die Grade im Noten-Plan mit Zahlen bemerket stehen:

Sonderlich von der grossen und kleinen Sexte.

Wie alle Sexten in Noten müssen aussehen.



Sie müssen den Raum einer 6 einnehmen.

§. 8. Hieraus erkennen wir, daß das Intervallum einer Sexte immer den Raum des sechsten Grades in Noten einnehmen muß, oder es ist keine Sexte mehr; als da ist alhier zu *c* die Sexta superflua *ais*, diß *ais* ist nun auf unserm Claviere das *b*, wolte ich nun zu *c* das *b* auf der vierten Linie (vor *b* ein *b*) schreiben, so wäre es durchaus keine Sexta superflua mehr, sondern schon eine Septima minor. Nun möchte einer sagen: so ist ja die Sexta superflua und Septima minor zu *c* einerley Ton,

Wie die Septima minor von der Sexta superflua unterschieden,

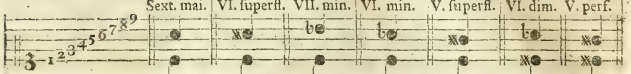
Ton, nemlich *b* auf meinem Claviere; dem dienet zur Antwort: Es hat zwar die Sexta superflua und Septima minor zu *c* (und auch zu den andern Tönen) einerley Taste auf unserm Claviere, nemlich das *b*; von rechtswegen aber solten diese beyde Töne, *ais* und *b*, unterschieden seyn, und man müste eine aparte Taste zu *ais* und wieder eine besondere zu *b* haben, da denn die Septima minor zu *c*, nemlich *b*, ein wenig höher müste gestimmet werden, als die Sexta superflua zu *c*, nemlich *ais*, und alsdenn müste unser Clavier die so genante Subsemitonia haben (vide den ersten Theil im IVten Abschn. Cap. X. §. 3.), da nun aber dergleichen Claviere noch nicht eingeführet sind, auch vielleicht nimmer werden Mode werden, so muß das Clavier nun also gestimmet oder temperiret werden, daß das darauf liegende *b*, auch ein *ais* seyn kan, und sich (daß ich bey unserm *c* bleibe) eben so gut schicke, zu *c* eine Septima minor *b*, als eine Sexta superflua *ais*, abzugeben; weil aber diese beyde Intervalla einer 7 und 6 unterschiedene Neben-Ziffern haben, wie aus folgendem bald erhellen wird; so macht dieses, daß man solche nicht für einerley halten kan, wie sie es denn in der That auch nicht sind, ungeachtet sie einerley Taste unsers Claviers haben. Es könte eben auch die Sexta minor zu *c*, nemlich *as*, zu einer Quinta superflua von *c* gemacht werden, wenn nemlich vor *g* ein *-stünde, welches *gis* wäre: nun aber ist *gis* und *as* wiederum einerley Taste auf unserm Clavier; hier solte abermal ein Subsemitonium seyn, da denn das *as* ein wenig höher als *gis* seyn müste. Ob nun gleich die Taste unsers Claviers, welche die Quintam superfluam zu *c*, das *gis*, und die Sextam minorem, *as*, gibt, einerley ist: so machen doch die Neben-Ziffern hier einen grossen Unterscheid; denn die Quinta superflua hat nicht allein andere Neben-Ziffern, als die Sexta minor, sondern die Resolution, oder die darauf folgende Noten, sind auch sehr unterschieden. Ferner, die Sexta diminuta zu *cis* wäre gleich einer vollkommenen Quinte, wenn das *as* sonsten nur durch *gis* (vor *g* ein *) gezeichnet wäre: hier solte nun *as* und *gis* im Ton wieder ein wenig unterschieden seyn, diß ist aber auf unserm Claviere nicht anzutreffen, denn *as* und *gis* ist einerley Taste darauf; deswegen offenbaret sich der Unterscheid einer vollkommenen Quinte und verkleinerten Sexte wiederum durch die unterschiedene Neben-Stimmen und durch die darauf folgende Noten, als z. E. auf *gis* (zu *c* die Quinta superflua) folget *a*, auf *as* (zu *c* die Sexta minor) folget *g* oder *b*. Man hat also zu sehen auf den Raum, den ein Intervallum im Noten-System oder auf den 5 Linien und 4 Spatien einnimt, und darnach wird einem ieden Intervall der rechte Name gegeben. Ein kleines Exempel kan dieses alles erläutern.

durch die verschiedene Neben-Ziffern.

Wie die Sexta minor von der Quinta superflua unterschieden.

Wie die Sexta diminuta von der reinen Quinte unterschieden.

In Noten offenbaret sich der Unterscheid am besten.



Was im vorigen Exempel §. 7 lauter Sexten gewesen sind, daraus kan eine Septima minor, Vta superflua und Quinta perfecta werden. Wenn also zu *c* statt *ais*, *b* auf der 4ten Linie stehet, so ist es eine Septima minor: und wenn zu *c* statt *as* (als welches die Sexta minor ist) *gis*, vor *g* ein ✻ stehet, so ist es zu *c* die Quinta superflua; zu *cis* aber ist *gis* eine reine Quinte, *as* aber eine Sexta diminuta. Hieraus siehet man den Unterscheid, wenn ein Semironium auf unserm Claviere durch ein ✻ oder b gemacht wird, und daß die doppelte Benennung der halben Töne so nöthig als nützlich ist.

Kurze Wiederholung des vorigen.

§. 9. Hieraus wird ein Liebhaber nun gesehen haben, wie die Intervalla nach dem Raum, den sie auf den 5 Linien einnehmen, benennet werden. Ein Raum von 5 Grad auf unsern Linien, als von der untersten bis zur dritten Linie, ist das Intervallum einer Quinte; 6 Grad auf unsern Linien, als von der untersten Linie bis zum dritten Spatio, ist das Intervallum einer 6te; 7 Grad auf denselben, als von der untersten bis zur 4ten Linie, gehören für die Septima (vide Cap. VI. §. 8. am Ende).

Wie die grosse Sexte unterschieden

Es liegt die Sexta maior also einen ganzen Ton höher, als die Quinta perfecta. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*, die Sexte aber zu *c* ist *a*; weil *a* nun einen ganzen Ton höher, als die Quinte *g*, lieget, so ist *a* eine Sexta maior zu *c*. Item, die Quinte zu *g* ist *d*, folglich ist die Sexte zu *g* das *e*; weil diß *e* nun abermal einen ganzen Ton höher liegt als *d*, so ist es wiederum die Sexta maior. Noch eins: Die Quinte zu *e* ist *b*, die natürliche Sexte ist *c* (wenn nemlich zu Anfang des Stücks oder Liedes vor *c* kein ✻ vorgezeichnet stehet, alsdenn wäre die natürliche Sexte zu *e* das *cis*) und zwar eine kleine Sexte; denn *c* liegt nur einen halben Ton höher als die Quinte *b*. Wer also nur die Quinten kennet, der nimt denjenigen Ton zu seiner Sexte, der einen Ton höher als die Quinte lieget; hat nun dieser Ton, der die Sexte ist, ein ✻ in der Vorzeichnung oder einen Strich durch die Ziffer, so lässet er dis ✻ auch gelten in seiner Sexte; hat aber der Ton, der seine Sexte ausmachet, ein b im Systemate oder durch seine Ziffer, so wird diß abermal in Acht genommen; hat ferner der Ton, der über der Quinte lieget, im Systemate ein ✻ oder b, und es stehet durch die Sexte ein Bequadrat ♮, so wirft er für dasmal das ✻ oder b weg, als wenn es nicht da stünde. Kurz, nach der Quinte (die man zu allen Tönen perfect wissen muß) folget die Sexte: ob nun

von der kleinen.

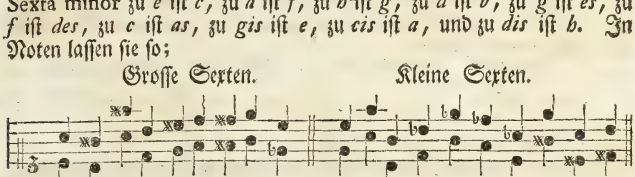
Welche Sexte nun für iedesmal zu nehmen.

diese

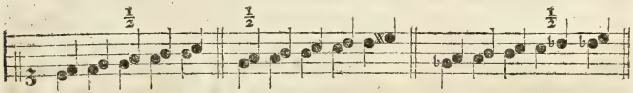
diese die natürliche seyn soll, siehet man daran, wenn weder Strich, b oder ♮ dadurch gezogen; stehet aber ein * dadurch, so erhöhet er seine Sexte um einen halben Ton; stehet ein b dadurch, so erniedriget er sie um einen halben Ton; stehet nun ein ♮ dadurch, so wirft man das * oder b weg, welches entweder im Systemate, oder kurz vorher vor diesem Tone, welcher die Sexte ausmachet, gestanden.

§. 10. Wir wollen die gebräuchlichsten grosse und kleine Sexten hieher setzen: die Sexta maior zu *c* ist *a* (einen Ton höher als die Quinte *g*), die Sexta maior zu *b* ist *gis* (einen Ton höher als die Quinte *fis*), zu *d* ist *h*, zu *e* ist *cis*, zu *f* ist *d*, zu *fis* ist *dis*, zu *g* ist *e*, zu *es* ist *c*. Die Sexta minor zu *e* ist *c*, zu *a* ist *f*, zu *h* ist *g*, zu *d* ist *b*, zu *g* ist *es*, zu *f* ist *des*, zu *c* ist *as*, zu *gis* ist *e*, zu *cis* ist *a*, und zu *dis* ist *h*. In Noten lassen sie so; Alle gebräuchliche Sexten,

Grosse Sexten. Kleine Sexten. in Noten.

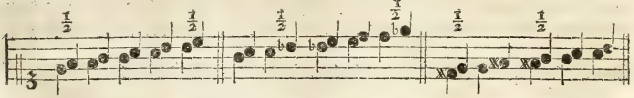


Wir wollen ferner zeigen, wie die Sexta maior bestehe aus vier ganzen und aus Einem grossen halben Ton, als: Die grosse Sexte.



Wenn wir alle grosse Sexten so wolten aussetzen, so würden wir finden: daß der halbe Ton bald im ersten, bald im 2ten, bald im 3ten, und bald im 4ten Grad kommen würde.

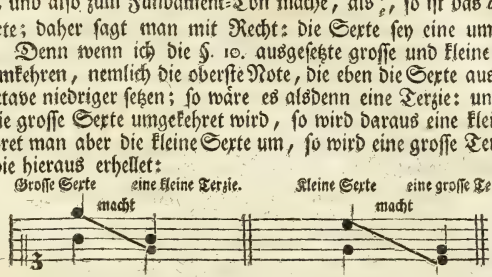
Die kleine Sexte aber bestehet aus 3 ganzen und zween grossen halben Tönen, als: Die kleine Sexte.



§. 11. Diese beyderley Sexten nun, die grosse und die kleine, sind sehr gebräuchlich; die Sexta superflua, welche noch einen kleinen halben Ton grösser ist, als die Sexta maior, und die Sexta diminuta, welche noch einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die Sexta minor, kommen sehr wenig vor; deswegen wollen wir uns hiemit anietzo nicht aufhalten. Sexta superflua und diminuta.

Wie die Sexte eine umgekehrte Terzie ist.

§. 12. Man spricht ferner auch, die Sexte sey nichts anders als eine umgekehrte Terzie, als z. E. die Terzie zu *c* ist *e*. Hier ist nun *c* der Grund- oder tiefste Ton; hingegen *e*, die Terzie zu *c*, ist um 3 Stufen höher. Kehre ich diese Terzie $^{e}_{c}$ nun um, also, daß ich den obern Ton *e* unter *c*, und also zum Fundament-Ton mache, als $^{c}_{e}$, so ist das *c* zu *e* eine Sexte; daher sagt man mit Recht: die Sexte sey eine umgekehrte Terzie. Denn wenn ich die §. 10. ausgesetzte grosse und kleine Sexten wolte umkehren, nemlich die oberste Note, die eben die Sexte ausmachet, eine Octave niedriger setzen; so wäre es alsdenn eine Terzie: und zwar, wenn die grosse Sexte umgekehret wird, so wird daraus eine kleine Terzie; kehret man aber die kleine Sexte um, so wird eine grosse Terzie daraus, wie hieraus erhellet:



Wie die 6 leicht zu finden.

§. 13. Ich kan ferner die Sexte zu einem Ton auch leicht finden, wenn ich mir erst die Octave, die am leichtesten zu finden ist, zu meiner Baß-Note merke, und alsdenn von der 8 drey Tone rücklings rechne. Als $\overline{c}$ ist die Octave zu $\overline{c}$, gehe ich nun 2 Grad zurück, nemlich also: $\overline{c}$ *h*, *h a*, so finde ich, daß *a* die Sexte zu $\overline{c}$ ist; denn zwischen den Zahlen 6 und 8 ist nur die einzige 7, und deswegen kan die Sexte auch eine verkehrte Terzie genant werden. Deutlicher läßt es sich nicht gut machen, es verursachet diese Ziffer, die Sexte, einem, der die Quinten weiß, auch nicht viel Mühe; sie kommt aber sehr oft vor, weil sie eine Consonanz ist,

Wie der Sexten-Griff aus einem reinen Accorde entstehet.

und aus der Verwechselung der Baß-Note eines Accords entspringet; als wenn ich im Discant $\overline{\overline{c}}$ habe, und im Baß *c* dazu anschlage, so habe ich einen reinen Accord zu *c*: verwechselt aber die Baß-Note ihr *c* mit dem untersten Ton meines Accordes, und nimt *e*, ich aber alsdenn meinen Griff $\overline{\overline{c}}$ in der rechten Hand behalte, so habe ich den Sexten-Griff zu *e*.

Die Haupt-Ziffern stehen nur über dem Baß,

§. 14. Die drey Consonanzien, wovon im Vten, VIten und VIIten Capitel gehandelt worden, nemlich die 8, 5 und 3, sind die Intervalla, welche einen reinen Accord ausmachen (wovon das VIIIte Cap. gehandelt) und welche fast immer beysammen sind, also, daß, wenn nur eine 8 über einer Note stehet, man schon weiß, daß die 5 und 3 dazu müssen geschlagen

gen werden; oder wenn nur eine 3, *, b oder ♮ über einer Note stehet, so ist diß auch eine Anzeige eines reinen Accords, und daß die 8 und 5 mit dazu müssen genommen werden. Mit den andern Ziffern aber hat es eine andere Bewandniß. Es ist aus dem vorigen bekant, daß die rechte Hand, so oft es möglich ist, und wenn dadurch kein musicalisches Vitium (davon hernach etwas vorkommen soll) verursachet wird, immer drey Töne haben muß, die nun alle drey durch Zahlen über ieder Baß-Note von rechtswegen solten angezeiget seyn, so wüßte man gewiß, was man vor Intervalla in der rechten Hand zur Baß-Note nehmen solte; allein, um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, so werden nicht alle Neben-Ziffern, wie man sie nennet, immer mit darüber gesetzt, sondern nur die Haupt-Ziffer, oder Haupt-Ziffern. Indessen aber gibt man Regeln, die einen lehren, was für Neben-Ziffern zu dieser oder jener über einer Note stehenden Ziffer oder Ziffern noch müssen genommen werden, als da heißt es: zur Sexte gehöret die Terzie und Octave, zur 2 gehöret 6 und 4, zur 7 gehöret 5 und 3 ꝛc. davon zu seiner Zeit das nöthige vorkommen wird. Es ist auch viel commoder, als wenn man alle Neben-Ziffern, die zu einer übergeschriebenen Haupt-Ziffer gehören, solte drüber schreiben. Die Ziffern überhaupt, wenn man sie in andern als in eigentlichen Rechen-Büchern etwas häufig gedruckt siehet, haben doch das Unglück, daß sie bey Unwissenden, oder bey solchen Leuten, die keine Liebhaber der Rechen-Kunst sind, als Zeichen einer schweren und verdrießlichen Abhandlung oder Lehr-Art angesehen werden: schriebe man nun aber gleich alle Ziffern drüber, so würde doch die Erkennung des General-Basses dadurch nicht erleichtert werden; man könte die Haupt-Ziffer von denen Neben-Ziffern auch nicht unterscheiden. Die wenigen Regeln nun, die man deswegen nöthig zu wissen hat, ersparen einem viele Mühe, befreyen einen von vielen Druck- und Schreib-Fehlern, und sind dabey bald gelernet.

die dazu gehörigen Ziffern werden auswendig gelernet.

Ziffern erwecken oft bey Unwissenden Unwillen.

§. 15. Wir bemerken deswegen alhier, daß zur 6 (sie mag nun mit oder ohne Strich, b oder ♮ stehen) die 3 und 8 gehöret. Es ist also der Unterscheid eines Sexten-Griffes vom reinen Accord sehr geringe, denn statt der zum reinen Accord gehörigen Quinte, wird nur die Sexte genommen, 3 und 8 bleiben (vide 1. Theil IV. Abschn. Cap. XIV. §. 5.) da ferner eine Sexte eine umgekehrte Terzie ist, wie §. 12. und 13. gezeiget worden, so darf man sich nur vorstellen, als stünde die Baß-Note, darüber die 6 stehet, eine Terzie tiefer, und erforderte einen reinen Accord, als z. E. im Baß stünde über *e* eine 6. Könte ich nun noch nicht mit dem Sexten-Griff fertig werden, so stellte ich mir nur vor, daß meine Baß-Note *e* eine Terzie tiefer, nemlich ins *c*, stünde, und daß ich dazu den reinen Accord schlagen solte, wie im 13ten §pho davon schon ein Exempel

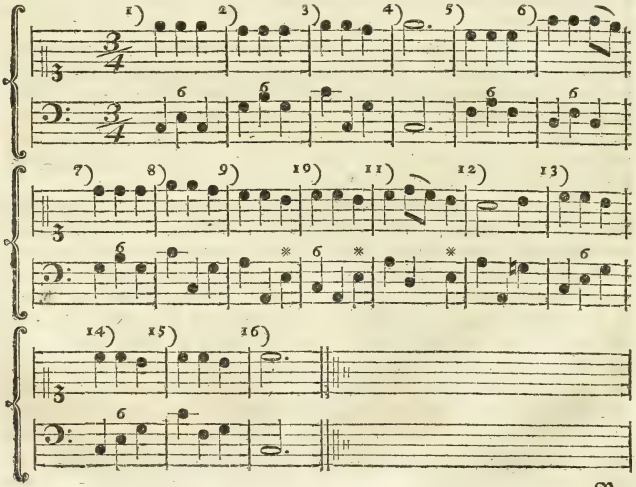
Zur 6 gehöret 3 und 8.

Vortheile, den ganzen Sexten-Griff bald zu finden.

pel gegeben worden. Wenn ferner die Baß-Note *H* eine 6 über sich hätte, und die Discant-Note hieſſe auch *h*, ſo dächte ich nur, wie der reine Accord zu dem Tone, der eine Terzie tiefer als *H* lieget, nemlich *G*, wäre, den ſchlage ich nur dreiſte an, denn der reine Accord zu *G* und ein Sexten-Griff zu *H* haben einerley Töne in der rechten Hand. Dahero es denn auch kömmt, daß keine Sexten-Griffe leichter zu treffen ſind, als diejenigen, darinnen die rechte Hand die Töne des vorigen reinen Accords behält. Wann alſo vor derjenigen Note, welche die 6 hat, eine Note ſtehet, die den reinen Accord hat, und dabey eine Terzie tiefer iſt, ſo iſt gar keine Kunſt beym Sexten-Griff, ſondern der reine Accord zur vorigen Note iſt, wenn der Baß nemlich um eine Terzie ſteiget, auch der Sexten-Griff ganz ungeändert. Oft gehet, nach dem Sexten-Griff, der Baß auch wieder zu ſeiner erſten Note zurück, nemlich eine Terzie tiefer, als diejenige Note, welche die 6 hatte, oder auch zuweilen eine Terzie höher: in dieſen beyden Fällen darf ich nur zum Sexten-Griff den vorher angeſchlagenen reinen Accord wieder anſchlagen. Weil dergleichen Sätze ſehr oft vorkommen, ſo wollen wir ein klein Exempel davon herſetzen, und die oberſte Stimme darüber ſchreiben, auch im Anfangs-Accord zu *c* die Terzie oben nehmen.

Wie der ganze Sexten Griff oft ſchon im vorigen Griff lieget,

in einem Exempel gezeiget.



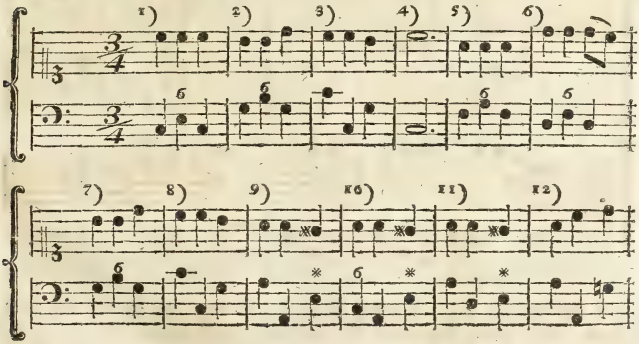
Bey

Bey Uebung dieses Exempels ist zu merken, was eben von den Sexten-Griffen gesagt worden, nur ein einzigsmal, nemlich im 10ten Tact, da das vorhergehende *e* die Tertiam maiorem über sich hat, lieget der Sexten-Griff nicht vorher (man saget: der Griff, oder das und das Intervallum, lieget vorher, wann entweder der ganze Griff, oder ein, oder zwey Intervalla, davon, schon im vorhergegangenen Griffe enthalten gewesen); er kommt aber gleich nachhero bey *A* vor, denn der Sexten-Griff zu *c* ist eben wie der reine Accord zu *A*.

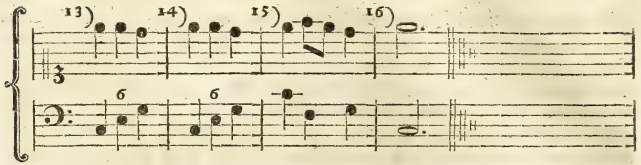
Was das heisse: vorherlieget.

§. 16. Was wir im 8ten Capitel §. 2. vom reinen Accord gesaget, daß er dreymal könte verändert werden, das gilt nun auch beym Sexten-Griff, ja bey allen noch vorkommenden Intervallen; es kan also ein ieder Sexten-Griff dreymal verändert werden, nemlich, wenn die 6te, oder 8ve, oder die Terzie oben lieget. Wir finden in unserm Exempel die 6te nur zweymal oben liegen (wenn nemlich die Discant-Note die 6 ist), nemlich im 13ten und 14ten Tact. Die Terzie lieget alhier dreymal oben, nemlich im 2ten, 5ten und 7ten Tact; die Octave lieget hier auch dreymal oben, nemlich im ersten, 6ten und 10ten Tact. Weil nun viel daran gelegen, daß einem der Sexten-Griff, nach seiner dreyfachen Veränderung, wohl bekant werde; so wollen wir die Ober-Stimme (oder den Discant) dieses Exempels verändern, und da wir vorhero bey dem ersten Ton *c* mit der Terzie $\overline{e}$ angefangen, so wollen wir anietzo mit der Octave $\overline{c}$ anfangen, da denn die rechte Hand fast lauter andere Noten hat:

Wie ein ieder Sexten-Griff dreymal kan verändert werden.



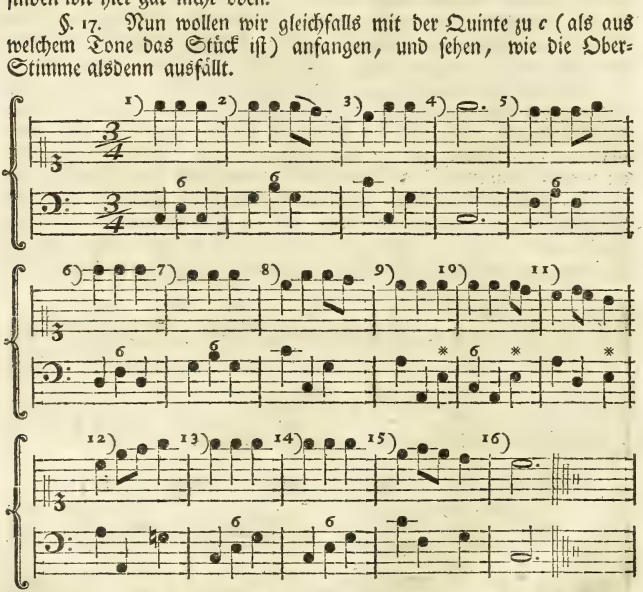
Das vorige Exempel, mit der 8 oben.



Hier kommen nur zwey Veränderungen des Sexten-Griffes vor. Die Sexte lieget dreymal, nemlich im 1. 6. und 10ten Tact oben, die 8ve hingegen fünfmal, nemlich im 2. 5. 7. 13. und 14ten Tact, und die Terzie finden wir hier gar nicht oben.

Eben dieses Exempel, wenn die 5 oben lieget.

§. 17. Nun wollen wir gleichfalls mit der Quinte zu *c* (als aus welchem Tone das Stück ist) anfangen, und sehen, wie die Ober-Stimme alsdenn ausfällt.



Wie diese drey Exempel fleißig zu üben.

Hie kommt nun die 6 dreymal oben liegend vor, als im 2. 5. und 7ten Tact. Die Terzie finden wir hier fünfmal oben liegend, als im 1. 6. 10. 13. und 14ten Tact. Die Octave hingegen gar nicht oben. Diese drey Exem-

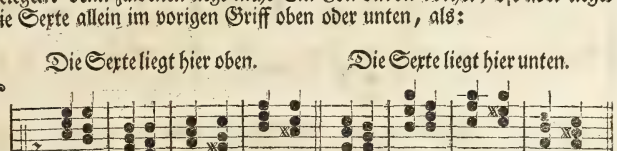
Exempel sind nun, weil sie sehr leicht, und nur wenig vom Accorden-Exempel unterschieden sind, eine gute Uebung für einen Liebhaber, woraus er, wenn er mit Attention spielet, den Sexten-Griff nach allen seinen dreyen Veränderungen schon ziemlich erlernen wird; er spiele aber, wie gesagt, mit Bedacht, das ist, er sehe fleissig zu, in welcher Stimme oder in welchem Finger der rechten Hand er zum Sexten-Griff die Sexte, Terzie oder Octave habe; er bemühe sich, es nach und nach ein wenig Tact-mässig spielen zu lernen: drey Viertel-Tact hat doch eine bekante Bewegungs-Art an sich. In diesen Exempeln nun wäre die 6 nicht unumgänglich nöthig gewesen, sondern man hätte statt der Note, die die 6 über sich hat, die vorige Baß-Note mit einem reinen Accorde stehen lassen können, als statt *e*, mit der 6 im ersten Tact, hätte die Baß-Note *c* bleiben können; statt *b* im andern Tact hätte *g* bleiben können, und so weiter. Der Herr **Sorge** schreibt im andern Theil seines Vorgemachs Cap. II. §. 4: „**Der Sexten-Accord dienet vornemlich dazu, da- „ mit der Baß eines Stückes nicht immer mehrentheils in sprin- „ genden Intervallen einher treten dürfe, sondern mit feinen me- „ lodischen Graden einher gehen, und abwechseln könne.**„

Wie der Sexten-Griff zierlich statt eines reinen Accordes stehet.

§. 18. Es trift aber mit dem Sexten-Griff nicht allezeit so ein, daß er im vorigen Griff immer, selbst nach seinen zwey Neben-Ziffern, gelegen: denn zuweilen liegt nicht Ein Ton davon vorher; oft aber lieget die Sexte allein im vorigen Griff oben oder unten, als:

Oft liegt nur vom Sexten-Griff bloß die Sexte im vorigen Griff.

Die Sexte liegt hier oben. Die Sexte liegt hier unten.



Wenn aber der Baß gradatim (wie hier um einen halben Ton) herunter gehet, und der Discant entweder stehen bleibet, das ist, seine vorige Note behält, oder mit dem Baß gradatim herunter gehet; so kan gar leicht ein musicalisches Vitium begangen werden: denn wenn man alsdenn so, wie obenstehende Sätze ausgesetzet sind, verfahren wolte, so würde man im erstern Fall, da die 6 oben lieget, in der Tenor-Stimme (ist der unterste Ton des Griffes) mit dem Baß in Octaven gehen; im

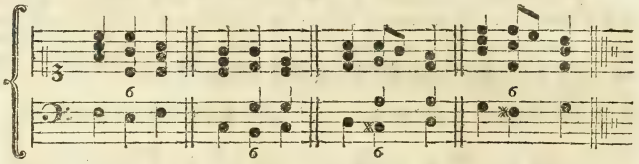
Beym Sexten-Griff ist leicht ein musicalisches Vitium zu machen.

andern Fall, da die Sexte unten lieget, würde man im Alt (ist der mittelste Ton im Griff) mit dem Baß in Octaven fortgehen, wie aus den Noten hier deutlich zu sehen (vide Cap. V. §. 4. die letzte Hälfte). Als, da hat in den Sätzen, da die Sexte unten lieget, die mittelste Note des Griffes mit dem Baß einerley Töne, welches klar genug zu ersehen; und in den Sätzen, da die Sexte oben lieget, hat die unterste Stimme der rechten Hand einerley Noten mit dem Baß: diß wäre nun ein offenbares und grobes Vitium (oder grosser Fehler) beym General-Baß-Spielen, davon zu desto mehrerer Erläuterung und Warnung hie und da Anzeige geschehen wird. Denn **es ist nicht erlaubt, daß eine von den dreyen Stimmen der rechten Hand zweymal nacheinander die Baß-Noten in Octaven repetire oder mitmache.** Deswegen muß nun in solchen Fällen die Octave beym Sexten-Griff weggbleiben; und damit nun die rechte Hand doch drey Stimmen bekommen möge, so wird die Sexte, wenn sie nemlich oben lieget, verdoppelt, das heißt, sie wird nochmals, nemlich um eine Octave tiefer, mitgenommen, sonderlich, wenn der Discant nach dem Sexten-Griff um eine Terzie fällt, dahero wären die vorigen ausgesetzten Griffe falsch, und müßten so stehen, wenn die Sexte, wie hier, oben lieget.

Worin es bestehet.

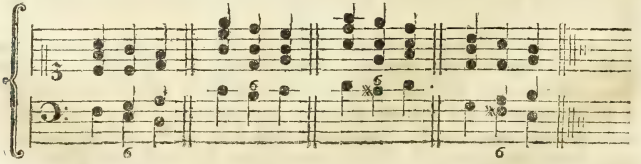
Dahero bleibt nun die 8 beym Sexten-Griff oft weg, und man verdoppelt

entweder die Sexte,



oder die Terzie.

Liegt aber die Sexte unten, und der Baß gehet einen Grad herauf oder herunter, so wird im Griff der rechten Hand bey der 6 die Terzie verdoppelt, also würden die Sätze, da die Sexte unten lieget, also stehen müssen:



Ein

Ein Anfänger, oder ein Knabe, der noch keine Octave greifen kan, hat sich mit der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff noch nicht zu bemühen, der läßt allhier nur die Octave weg. Erinnerung.

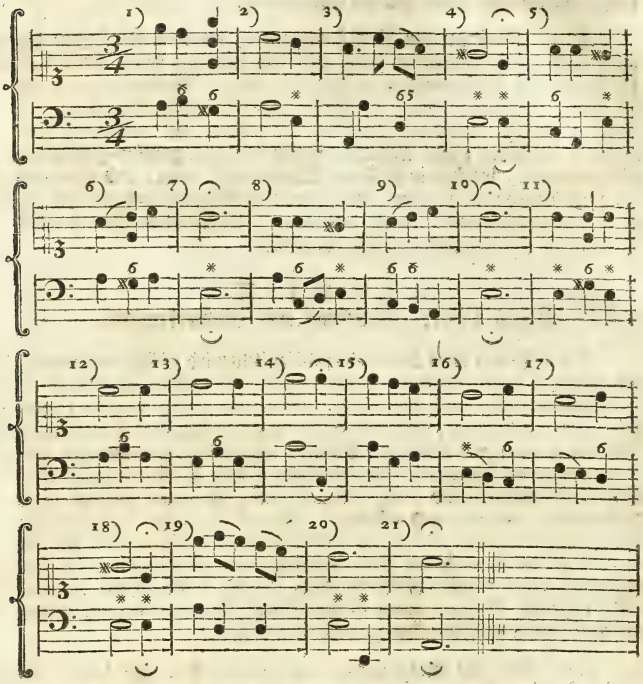
§. 19. Nachdem nun kürzlich angezeiget, wie man die Octave bey der 6 nicht immer mitnehmen darf, und wie man an deren Statt bald die Sexte oder Terzie verdoppeln kan (von welcher Verdoppelung weiter hin mehr vorkommen wird); so wird es Zeit seyn, einem Liebhaber einige Lieder-Melodien vorzulegen, darin er das erlernte zur Ausübung bringen kan; ich werde solche Melodien wieder aus dem **grossen Hallischen Gesangbuche**, welches in Halle im Wayfenhause ediret, und allda allezeit zu bekommen ist, nehmen, und hinter ieder Melodie noch ein und anderes Lied aus demselben Buche anzeigen, dessen Melodie eben so leicht ist, und zur Uebung auch kan gespielet werden. Beschluß dieses Capitels.

CAPVT X.
Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

§. 1. In den sechs Liedern dieses Capitels wird nichts vorkommen, als wovon in diesem Abschnitte nicht schon ein hinlänglicher Unterricht ertheilet worden; solte sich aber etwas, wovon noch nichts erwähnet worden, darin hervorthun, so werde solches in den Anmerkungen einer ieden Melodie anzeigen und erklären. Sonsten werden die Anmerkungen eine Erinnerung und Anzeige des schon gesagten geben, die Spielung der Melodie zu erleichtern, und verschiedene Stücke, die beym General-Baß vorkommen, anzeigen und erklären. So oft in diesen 6 Liedern die Octave bey der Sexte ein Vitium (oder Fehler) verursachet, habe daselbst im Discant die zu machende Töne ausgeschrieben; hie muß nun einer fein nachsehen, damit er selber einsehen lernet, daß der Fehler zweyer nacheinander folgender Octaven würde in den Mittel-Stimmen begangen worden seyn, wenn man die Octave nicht ausgelassen. Beschaffenheit dieser Lieder und der hinzugefügten Anmerkungen.

§. 2. Die erste Probe, woran man probiren kan, wie fertig man im Treffen eines Accordes und im Sexten-Griff durch die Lesung der vorgegangenen Capitel geworden, mag aus *a moll* seyn; wer nun die im achten und neunten Capitel gegebene Exempel fein geübet hat, also, daß er eine gewisse Fertigkeit, sie zu spielen, erlanget hat, dem wird nicht allein diß Lied, sondern auch die 5 folgende, leicht zu spielen seyn. Die kleinen Zahlen bey iedem Tact zählen selbige ab, um die in den Anmerkungen citirte Tacte ohne Mühe bald finden zu können. Das erste Lied ist aus *a moll*.

§. 3. No. 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen ꝛc. Num. 976.



Anmerkungen.

Anmerkungen: 1. Warum der Baß hier ein wenig geändert worden.

1) Wer dieses Lied im Hallischen Gesangbuche selbst nachschlägt, der wird im Baß hie und da eine kleine Aenderung finden; dieses ist nun deswegen geschehen, damit ich einem Liebhaber nichts möchte vorlegen zu spielen, als wovon er schon im vorhergegangenen unterrichtet worden. Weil nun unsere ganze Abhandlung, nach einigem allgemeinen Unterricht vom General-Baß, bishero noch nichts weiters in sich gehalten, als die

Lehre

Lehre von den Consonanzien, nemlich von der Octave, Quinte, Terzie und Sexte: so kommen hier auch keine andere Griffe vor, als solche, die aus der Zusammensetzung der Consonanzien bestehen.

2) Die Bogen, welche im Discant über zwey Noten stehen, zeigen an, daß zwey Töne auf Einer Sylbe des Liedes müssen gesungen werden; stehen hier aber im Basse über zwey Noten Bogen, so zeiget solches an, daß die letzte Note ohne Griff im Baß ganz allein soll gespielet werden, und das heisset, die Note **gehet durch**, d. i. es wird kein Griff aufs neue dazu geschlagen, wie solche durchgehende Noten im Baß allhier im 8ten, 16ten und 17ten Tact vorkommen; zu solchen durchgehenden Noten kan auch die mittelste Note des 12ten und 13ten Tactes gerechnet werden, allwo sich der Sexten-Griff zu $\bar{c}$ und *b* schon im vorhergegangenen Accorde zu *a* und *g* befindet: weil nun der Discant zu *a* einen halben Tact hat, und der Sexten-Griff schon im Accord zu *a* enthalten ist, so bleibet der Griff zu *a* liegen, und $\bar{c}$ schläget nach. Gleiche Bewandniß hat es auch im 13ten Tact. Die Achtel des Discants im letzten Satz erfordern auch nur so viel Griffe als der Baß Noten hat, nemlich zum ersten *d* liegt im Accord die Terzie $\bar{f}$ oben, und $\bar{f}$ gehet mit dem kleinen Finger allein nach, zum andern *d* im Baß lieget die Octave $\bar{\bar{d}}$ oben, und $\bar{\bar{c}}$ wird allein nachgeschlagen. Im dritten Tact aber hat der Discant hinter $\bar{a}$ ein Punct, diß Punct hat nun $\bar{a}$ um die Hälfte, (hier nemlich um ein Achtel) verlängert, deswegen bleibt der Accord zu *a* auch um drey Achtel liegen, machet der Baß also zum Griff *A* und zum Punct das *a* allein, da denn die rechte Hand stille lieget, und das $\bar{c}$ wird alsdenn mit dem kleinen Finger allein angeschlagen; diß ist zu merken, weil dergleichen bey Liedern viel vorfällt.

2) Der Bogen zeiget eine durchgehende Note an.

Vom Punct im Discant.

3) Was den ambitum oder die Ausweichung dieses Liedes in eine andere Ton-Art betrift, so weicht es im 13ten Tact in *c dur* aus, und bleibet darin bis im 16ten Tact, wo es wieder in *a moll* gehet. Wir finden in diesem Liede allezeit *gis* oder ein * vor *g*, es mag nun im Discant, Baß, oder in den Mittel-Stimmen der rechten Hand vorkommen. Wenn es in den Mittel-Stimmen soll seyn, so finden wir über *e* im Baß ein * (welches die Tertia maior zu *e*, nemlich *gis* ist) oder über *b* eine Sexta maior 6 (welches wieder *gis* ist); ausgenommen der 13te, 14te und 15te Tact, da im 13ten und 15ten Tact der Baß *g* hat, und im 14ten Tact, da das *g* im Accord zu *c* enthalten ist. Daß nun hier das *gis* so viel vorkömmt, zeiget an, daß das Lied fast allezeit in *a moll* bleibet; denn *gis* ist das Semitonium unterwerts von *a*, welches sich in *a moll* muß hören lassen (vide Cap. II. §. 21. 22.).

3) Von der Ausweichung dieses Liedes.

4) Zu

4) Es hat lauter Terzien ohne * oder b,

4) Zu denen hierin befindlichen reinen Accorden wird allezeit die vollkommene reine Quinte mit der natürlichen Terzie genommen, und weil sich hier kein * oder b in der Vorzeichnung zu Anfang des Liedes befindet, so bestehet die natürliche Terzie auch aus keinem so genanten Semitonio. Doch merket man sich das *, welches hier achtmal über *e* zu finden; diß * zeiget nun die Tertiam maiorem zu *e* an, (Cap. VII. §. 6.), ich setze derowegen vor der natürlichen Terzie zu *e*, nemlich vor *g*, ein *, und nehme im Accord zu *e* (so oft hier oder auch in andern Liedern ein * darüber stehet) die Terzie major *gis* statt *g*. So lang ein iedes Lied oder Stück in *a moll* sich aufhält, wird man finden, daß über *e* ein * und über *b* eine Sexte major stehet. Diß letztere merke man sich, denn es wird davon hernach ein mehreres vorkommen.

ausgenommen das * über e.

5) Was der Strich durch die 6 bedeutet.

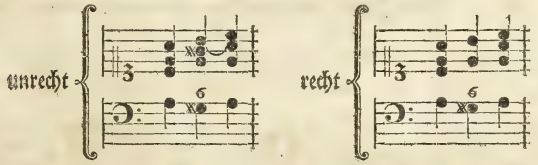
5) Wir finden in diesem Liede die Sexte auch verschiedene mal, und zwar zweymal, daß ein zarter Strich (der im Drucken der Noten nicht immer so deutlich seyn kan, als in geschriebenen Noten) dadurch stehet, als im ersten und 9ten Tact stehet über *h*, 6. Was der Strich durch die 6 anzeige, davon siehe Cap. VII. §. 6. und Cap. IX. §. 3. Es bedeutet nemlich der Strich durch die 6, daß die natürliche Sexte zu *h*, nemlich *g*, durch ein * um einen halben Ton muß erhöhet werden, und daß man statt *g* das *gis* nehmen soll, als welches *gis* sich in *a moll* muß hören lassen, wie in den beyden vorigen Anmerkungen gesagt worden.

6) Von den Sexten-Griffen unsers Liedes.

6) Daß zu der Sexte die 3 und 8 gehöret, wie im vorigen Capitel §. 15 gesaget worden, ist hier wohl zu merken: dreymal, nemlich im 1ten, 6ten und 11ten Tact, muß die Octave wegbleiben, davon in der folgenden Anmerkung. Die dreyfache Veränderung eines Sexten-Accordes (vide Cap. IX. §. 16.) kömmt hier auch vor. Die Terzie lieget hier im 1, 6, 11 und 13ten Tact oben; die Sexte lieget im 1, 3, 5, 8, 9 und 17ten Tact oben, und die Octave im 9, 12 und 16ten Tact. Es kommt hier auch im 11, 12 und 13ten Tact der Fall vor, davon Cap. IX. §. 15. erwähnet worden, daß nemlich der Baß eine Terzie steiget, und auch wieder eine Terzie fällt, da denn der ganze Sexten-Griff schon lieget; im 12 und 13 Tact wird zwar der Sexten-Griff nicht aufs neue wieder angeschlagen (wovon die 2te Anmerkung schon etwas gemeldet) weil der Discant einen halben Tact hat; indessen muß ich doch wissen, ob in solchen Fällen, da der Discant stehen bleibt, und der Baß fortgehet, der Griff im vorigen gelegen, oder ob in den Mittel-Partien oder Stimmen auch ein oder die andere Note zu ändern ist, wie hernach davon Exempel vorkommen werden. Hier aber ist nichts zu ändern, denn der reine Accord zu *a* ist auch ein Sexten-Griff zu *c*, und der reine Accord zu *g* ist auch der Sexten-Griff zu *h*.

7) Im

7) Im vorigen Capitel §. 18. haben wir gesagt, daß beym Sexten-Griff die Octave zuweilen ausbleiben muß, und daß die rechte Hand alsdenn entweder nur 2 Töne nimt, oder die 6 oder 3 verdoppelt, wie solches aus den davon gegebenen Exempeln erhellet. Dieses finden wir nun hier im 6ten Tact, daselbst gehen die beyden letzten Noten des Discants und Basses mit einander hinauf. Wenn ich nun bey *gis*, welches die 6 über sich hat, allhier im Discant zum Sexten-Griff die Octave *gis* mitnehmen wolte, so ginge die Mittel-Stimme, und zwar der Alt (vide Cap. III. §. 2.) zweymal mit dem Baß in Octaven, als: 7) Wie die Octave nicht allezeit zum Sexten-Griff kan genommen werden.



Nun ist schon im ersten Theil meines Clavier-Spielers im IVten Abschnitt Cap. XIV. §. 14. diese zur Unzeit mitgenommene Octave beym Sexten-Griff durch verschiedene Exempel angezeiget und die Regel gegeben worden: **daß niemals zwey Stimmen in Quinten und Octaven mit einander fortgehen dürfen.** Im vorigen IXten Capitel §. 18. ist auch schon von diesem Verbot der Octaven gehandelt worden. Hier habe ich nun den Sexten-Griff, wo keine Octave bey genommen werden darf, ausgesetzet, welches man denn auch in den folgenden 5 Liedern so finden wird. Man darf auch bey diesem Liede im 10ten und 11ten Tact die Octave *gis* nicht mitnehmen. vide Cap. XVII. §. 13. Vom Octaven-Verbot.

8) Wir finden allhier im dritten Tact des Basses über das *d* zwey Ziffern, nemlich 6 5 hinter einander. Es ist schon im IIIten Cap. §. 9. angemerket, daß alle Ziffern, welche **über einander** stehen (dergleichen hier aber nicht sind) **zugleich** angeschlagen werden, und daß wenn Eine Note (wie hier unser *d* ist) mit zwey Zahlen (wie hier 6 5) **nacheinander** stehend gefunden wird, alsdenn solche Intervalla auch **nacheinander** angeschlagen werden; solches muß nun hier im 3ten Tact bey *d* geschehen. Man schlägt also zu *d* erstlich, wie gewöhnlich, die Sexte mit der Terzie und Octave an: drauf nimt man statt *h*, als welches die Sexte zu *d* gewesen, die Quinte zu *d*, welches *a* ist, und sich auch im Discant befindet, lässet *f* und *d* liegen; denn diese beyde Töne dürfen eben nicht noch einmal angeschlagen werden. 8) Von Ziffern über- und hinter einander stehend; wie damit umzugehen.

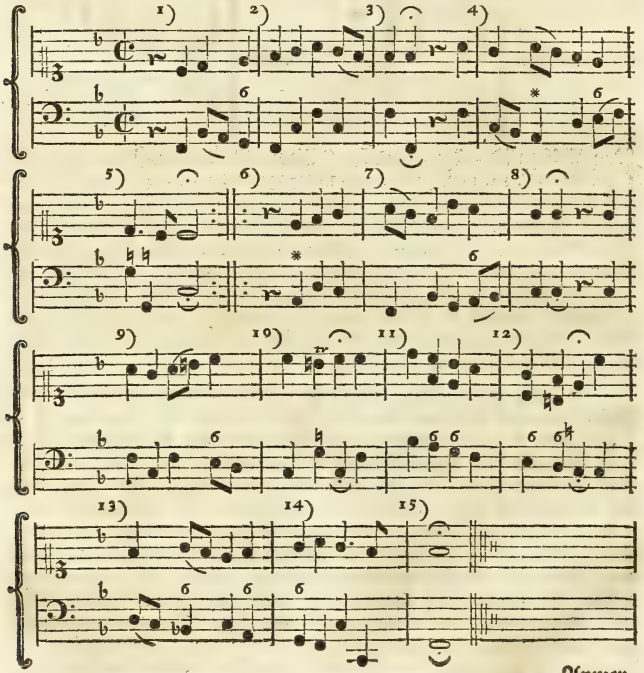
9) Anzeige noch anderer Lieder aus *a moll*.

9) Einem Liebhaber, der nicht eher verlanget weiter zu gehen, als bis er das vorige wohl gefaßt und geübet hat, will noch ein paar Lieder, und zwar aus eben diesem *a moll*, aus dem Hallischen Gesang-Buche anzeigen, worinnen auch kein Griff vorkömmt, der ihm noch könte unbekant seyn. Als da ist nun N. 82. das Lied: Ein Kind geborn zu Bethlehem ꝛc. und N. 613. Erbarm dich mein, o HErre GOtt ꝛc.

Das andere Lied aus *f dur*.

§. 4. Wir gehen nun zum folgenden Liede, welches aus *f dur* seyn soll; wo die Octave nicht bey der Sexte seyn darf, da wollen wir den Griff aussetzen, und in den Anmerkungen das nöthige anzeigen.

N. 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc. N. 667.



Anmer-

Anmerkungen.

Anmerkungen:

1) Von der Ausweichung dieses Liedes, und woran sie zu erkennen.

1) Weil diß Lied aus *f dur* ist, so hat es in seiner Vorzeichnung vor *b* ein b haben müssen (Cap. II. §. 9. am Ende), welches b dann so wol in den beyden äusserſten Stimmen, nemlich im Discant und Baß, als auch in den Mittel-Stimmen der rechten Hand muß observiret werden. Es bleibt aber nicht immer in *f dur*, sondern schliesset im andern Satz in *c dur*. Der vierte Satz ist auch aus *c dur*. Diß kan man sehen an dem ♮ über *g*, und an dem ♮, welches im vierten Satz im Discant vor *b* stehet. Diß ♮ über *g* ist nun die Tertia maior accidentalis (Cap. VII. §. 3.) zu *g*, denn weil das ♮ hier ein b aufhebet, so wird die natürlich kleine Terzie (das b) um einen halben Ton erhöhet (Cap. IX. §. 5.), und wird dahero aus der Terzie minor *b* die Terzie major *h*. Diß *h* ist nun das Semitonium unterwerts zu *c dur*. Weil im 5ten Satz das *b* wieder vorkommt, so ist die Melodie wieder in *f dur*, allein im Schlusse dieses Satzes kommt doch wieder *c dur*, da nemlich über *d* eine 6 mit einem ♮ stehet, welche Sexta maior accidentalis zu *d* das *h* ist, welches das Semitonium unterwerts in *c dur* ist. Ferner finden wir hier zweymal über *A* ein *, welches die Terzie major zu *A*, nemlich *cis*, anzeiget; *cis* aber ist das Semitonium unterwerts zu *d*: daraus möchte man nun schliessen, die Melodie wiche in *d moll* aus; weil aber an beyden Stellen das *cis* bald wieder verlassen und *c* genommen wird, denn über *e* im vierten Tact stehet die natürliche 6, welche *c* ist, und im sechsten Tact hat die letzte Baß-Note selbst ein *c*; so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die sich nur oft allein auf die folgende Note beziehet; sie ist aber artig. Man nehme z. E. statt *cis* das *c* zu *a*, so wird man finden, wie lahm es gleichsam klingt, die Tertia maior aber erhebt hier die Melodie, und ist auch vollkommener, als die Tertia minor (vide Cap. IV. §. 6. am Ende), deswegen findet man nun dergleichen kurze zierliche Ausweichungen bey Liedern sehr oft.

Von kleinen zierlichen Neben-Ausweichungen.

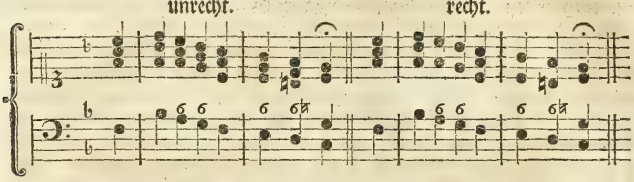
2) Diß Lied ist leicht.

2) Es enthält diß Lied keine andere Intervalla, als die puren Consonanzien. Unter den Accorden möchte der Accord zu b der fremdeste seyn, er kömmt hier nur dreymal, nemlich im 1, 7 und 11ten Tacte, vor; wer aber das Accorden-Exempel aus *b dur* Cap. VI. §. 10. fleissig geübet hat, dem wird hier nicht mehr bange dafür seyn. Die Sexte kömt hier auch sehr oft vor, von welcher schon im IXten Cap. gehandelt worden. Eins aber ist noch nöthig allhier zu erinnern, nemlich:

3) Bey vielen gradatim gehenden Sexten Griffen bleibet die Octave weg.

3) Wenn viele Sexten (solten es auch nur zwey oder drey seyn) nach einander vorkommen, und zwar, daß der Baß gradatim herauf, oder, wie hier im 5ten Satz, herunter gehet: so muß man alsdenn die Octave weglassen, oder die Mittel-Stimme, welche die Octave einmal gehabt,

gehabt, behielte solche Octave bey allen folgenden Tönen, wenn nemlich der Discant, so wie hier, in gleicher Bewegung (von dieser gleichen und ungleichen Bewegung beyder Hände siehe in diesem Capitel §. 6. die 5te Anmerk.) mit dem Baß herunter (oder herauf) ginge, als:



Im ersten Exempel ginge die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, alsdenn ja immer mit dem Baß in gleichen Tönen, nur um eine Octave höher, fort; das wäre nun ein grosser Fehler: denn sind keine zwey Octaven nach einander erlaubt, wie viel weniger eine solche Menge. Deswegen muß in diesem Satze die Octave schlechterdings weggelassen werden, wie das andere Exempel weiset, und wie im Liede selbst diß auch ist bemerket worden. Es könte freylich dieser Satz noch wol anders beziffert werden, oder auch zuweilen eine Verdoppelung der Terzie statt haben; allein, davon wollen wir hernach zu dem, was im IXten Cap. §. 18 schon davon deutlich gemacht worden, noch ein mehreres fügen. Genug, man spiele diesen Satz ohne Octaven, wo die 6 über einer Note stehet. Sonsten wäre es freylich besser, wenn hier die 6, statt der Terzie, oben läge; allein bey Liedern muß die rechte Hand den Ton oben haben, den der Discant anzeiget.

4) Der Baß erlaubt dem Discant zuweilen nur 2 Töne.

4) Es gehet im 5ten Tact die Melodie bis ins $\bar{a}$ herunter, und der Baß hat *g*, diß benimt nun der rechten Hand einen Ton, denn mein Griff zu *g* wäre $\frac{\bar{d}}{g}$, weil nun aber der Baß schon den untersten Ton meines Accordes, nemlich *g*, hat, so muß die rechte Hand allhier mit $\frac{\bar{d}}{h}$ zufrieden seyn; es kommt hier bey *g* der Vnisonus des Basses mit dem Tenor vor, vide Cap. V. §. 6.

5) Punct im Discant.

5) Was im Discant im 5ten Tact das Achtel $\bar{c}$, und im 14ten das *f* betrift, so wird solches im 5ten Tact nach groß *G*, und im 14ten nach groß *C* alleine nachgeschlagen. Von durchgehenden Noten, die hier im Discant und Baß oft vorkommen, davon siehe die 2te Anmerkung über unser erstes Lied.

6) Wie diese Melodie zu üben.

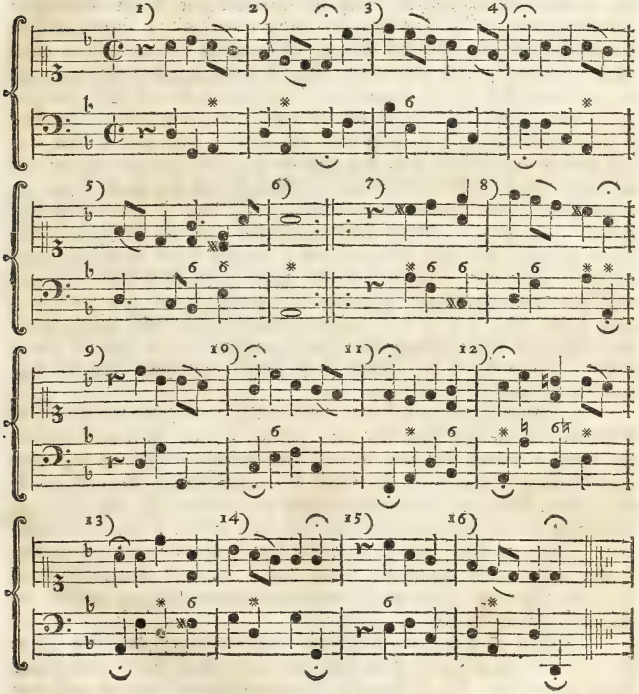
6) Nun übe man diese Melodie so fleissig, daß man einen ieden Griff zu seiner Zeit gleich kan eintreten lassen, ungesucht, ungesäumet und ohne

Mühe,

Mühe, also, daß man selbst, oder daß wenigstens ein anderer dazu singen kan. Wer Lust hat, noch ein paar Lieder aus *f dur* aus dem Hallischen Gesangbuche zu spielen, der schlage auf N. 1075. Wenn dich Unglück thut greifen an ꝛc. und N. 909. Ich liebe dich herzlich, o JEsu, vor allen ꝛc. In diesen beyden Liedern ist fast alles bekant, ausgenommen der Griff $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{3}$, davon bald folgen wird. Anzeige noch anderer Lieder aus *f dur*.

§. 5. Wir gehen zum dritten Liede, welches aus *d moll*, und also dem *f dur* verwandt ist. Das dritte Lied aus *d moll*.

N. 3. **Mein Seufzen bricht herfür ꝛc. N. 630.**



Anmerkungen.

Anmerkungen:

1) Woran man sehen kan, daß *d moll* in *f dur* ausgewichen.

Die Quinte des Tones hat die Terzie major über sich.

In *f dur* hat die Quinte *c* eine natürliche Terzie major.

In *a moll* hat die Quinte *e* eine Terzie major über sich.

2) Das b muß wohl observirt werden, wo es nicht aufgehoben wird.

3) Vom Punct im Baß und Discant, deutlicher Unterricht.

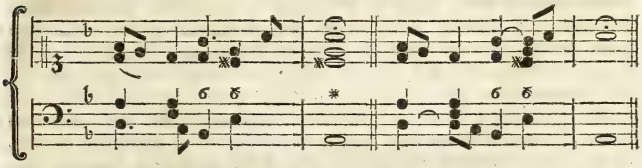
1) Es hat *d moll* mit *f dur* einerley Vorzeichnung, nemlich vor *b* ein b (davon sehe man Cap. IV. §. 20.) und eine grosse Aehnlichkeit, also, daß der vornehmste Unterschied hauptsächlich darin bestehet, daß man, so lange man in *d moll* spielet, immer *cis* und nicht *c* muß hören lassen, denn dieses *cis* ist das Semitonium unterwerts von *d moll*. Weil nun dieses Semitonium unterwerts oder die grosse Septime zu dem Ton, darin ein Lied oder Stück moduliret oder spielet, sich immer muß hören lassen: so wird man finden, daß die Baß-Note, welche die Quinte zu dem Tone ist, daraus das Lied oder der Satz ist, iedesmal eine Terzie major über sich hat; als wenn die Ton-Art, wie hier, *d moll* ist, so muß der Ton des Basses, welcher zu *d* eine Quinte ist, nemlich *a*, nothwendig ein ♯ oder Terzie major über sich haben. Daher finden wir hier oft über *a* ein ♯, und eben diese Terzie major zu *a*, nemlich das *cis*, ist das Semitonium unterwerts zu *d*. Wenn nun *d moll* in die ihm verwandte Ton-Art *f dur* ausweichen soll, so lässet man *cis* fahren, und nimt *c*: dis *c* ist nun wieder eine Quinte zu *f*, und muß die Terzie major über sich haben; weil aber nun die natürliche Terzie zu *c* schon an sich eine grosse Terzie an *e* (welches das Semitonium unterwerts zu *f* ist) hat, so findet man kein fremd ♯, b oder ♮, daran man sehen könte, daß die Melodie sich in *f dur* aufhält, es erhellet aber aus dem *c*, womit *d moll* im Heraufgehen nichts zu thun hat. Als hier ist der ganze zweyte Satz aus *f dur*, wie auch der 5te und 6te Satz. Der 8te Satz ist aus *a moll*, wie aus dem ♯ oder Terzie major, so über *e* (welches die Quinte zu *a* ist) stehet, erhellet. Der 9te Satz kommt im *g moll*, welches das *fis* und die Terzie major, so über *d* (als der Quinte zu *g*) stehet, anzeiget. So viel von der Ausweichung dieses Liedes.

2) Das vorgezeichnete b muß wohl in Acht genommen werden. Das *b* kommt hier im 3ten Satz nur vor, da die Melodie in *a moll* ausweichet (welches *a moll* aber, wie bekant, mit keinem b oder ♯ zu thun hat) denn da stehet über *d* eine 6 mit einem ♮, welches das *b* ist, welches auch im Discant stehet, und eine Sexta maior accidentalis ist. Im Accord zu *e* mit dem ♯ oder Terzie major muß auch statt *b* das *b* genommen werden. Denn wie Cap. VIII. §. 12. in der 4ten Anmerkung gesaget worden, so hat der Accord, worin die Terzie major ist, auch immer eine reine Quinte. Im 8ten Tact mache man im Sexten-Griff zu *g* ja nicht die Terzie major *b*, sondern *b*.

3) Der 5te Tact gibt Gelegenheit etwas zu sagen, wie man sich in seinen Griffen zu verhalten habe, wenn der Baß oder Discant einen Punct hinter sich haben. Es ist im ersten Theil des Clavier-Spielers, und zwar im

im III. Abschn. Cap. IX. §. 2. 3. schon gesagt; wie eine Note, welche einen Punct hinter sich stehen hat, eben hiedurch in ihrer Mensur oder Zeitmaasse um die Hälfte verlängert werde, dahin ich denn den Leser verweise. Eben daselbst im III. Abschn. Cap. XI. §. 10. ist die Lehre vom Punct hinter einer Note noch einmal vorgekommen, da ich denn auch angezeiget, daß man zuweilen statt des Punctes sich auch einer Bindung bedienen könte. Weil man nun daraus sehr deutlich sehen kan, wie bepunctete Noten in Liedern, in Ansehung des General-Basses, zu tractiren sind, so wollen wir nun diesen 5ten Tact einmal, wie er hier stehet, mit Puncten, und auch statt der Puncte mit einer Bindung aussetzen:

Wie statt eines Punctes eine Bindung stehen kan.



Hieraus erhellet nun, daß im Baß das Punct hinter *d*, als ein Achtel von dem vorgegangenen Tone muß angesehen, und der Accord noch wieder zu *d* muß angeschlagen werden, also, daß das Achtel *c* ohne Griff nachgehet. Was ferner den Punct im Discant hinter *g* betrift, so zeiget der Punct auch hier an, daß der vorhergegangene Ton *g* noch um ein Achtel länger muß gehalten werden, und daß bey der Sexta maior zu *e* das *g* noch liegen bleiben muß; und da ich nun, wie die folgende Anmerkung zeigen wird, in den Mittel-Stimmen die Secundam superfluam (die übermässige Secunde) als einen ungeschickten Gang anzusehen habe; so darf ich bey der 6 zu *b* die Octave nicht mitnehmen, sondern nur bloß die Terzie *d*, so bleibt hernach das $\frac{g}{}$ im Discant (welches durch den Punct vorgestellet wird) liegen, und die Mittel-Stimmen haben $\frac{e}{cis}$. Es darf also das *g* hier nicht wieder aufs neue angeschlagen werden, sondern muß niedergedruckt liegen bleiben, $\frac{e}{cis}$ aber lässet sich hören. Diß hat man nun wohl zu merken, indem dergleichen oft in Liedern und auch sonsten vorfällt; nemlich daß entweder die Baß- oder Discant-Note durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, ja daß der Punct im Baß wol zuweilen eine aparte Ziffer wieder über sich hat; da denn der Punct den vorigen Ton noch einmal anzeiget. Nun meyne ich deutlich gezeiget zu haben, was man vom Puncte hinter einer Note zu merken habe.

Ein bezifferter Punct.

4) Wie die Mittel-Stimmen geschickt einzurichten,

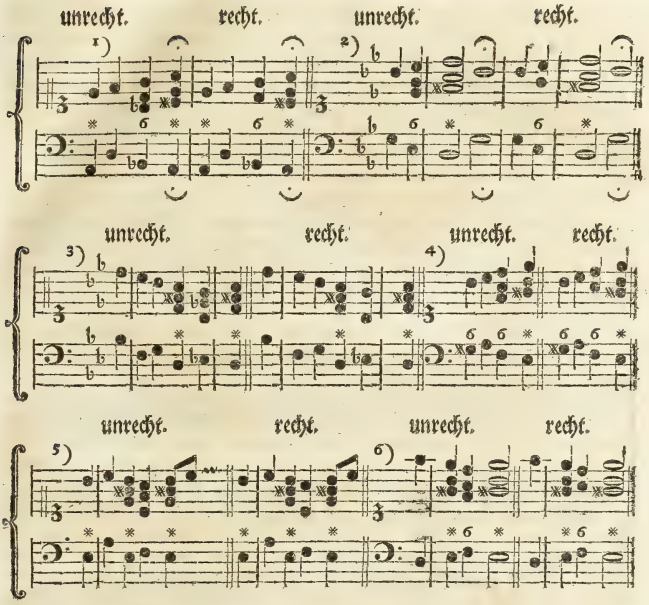
4) Wir haben gleich im ersten Capitel (§. 29 am Ende) eine Definition der Harmonie vom Herrn **Mattheson** angeführet, da es hieß: „ **Die Harmonie ist eine kunstmässige Zusammenfügung verschiedener zugleich erklingender Melodien** ꝛc. „ Es soll also nach dieser Beschreibung der Harmonie in allen Mittel-Stimmen (so viel möglich) eine wohlklingende Melodie seyn, vornemlich aber gilt diß von der obersten Stimme, dem Discant. Ferner habe im 3ten Cap. am Ende des 2ten §phi gesaget, daß die Mittel-Stimmen so einzurichten wären, daß die Menschen-Stimme solche bequem singen kan, und daß in denselben gewisse ungeschickte Gänge, oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge vermieden werden muß. Nun ist die Secunda superflua (die vergrösserte Secunde) ein seltenes Intervallum, davon hernach etwas vorkommen wird: wir merken uns bey dieser Gelegenheit nur an, daß die Secunda superflua der menschlichen Stimme schwer und unnatürlich zu singen ist, und deswegen bey Lieder-Melodien, nemlich in der Discant-Stimme, als welche die Melodie führet, wol schwerlich wird anzutreffen seyn; aber auch in den Mittel-Stimmen muß diese Secunda superflua vermieden werden, ob es gleich manchmal Gelegenheit gibt, solche machen zu können. Unser Lied gibt uns zweymal Gelegenheit in den Mittel-Stimmen diese vergrösserte Secunde anzubringen, welches aber nicht erlaubt ist. Hier kommt im 5ten Tact über *B* die 6 vor, und darnach über *e* die Sexte major *cis*; im Sexten-Griff zu *B* läge die Octave *b* unten, und in dem Griff zu *e* läge die Sexte major *cis* unten: diß *b* und *cis* nun ist eine Secunda superflua, die aber, selbst in den Mittel-Stimmen, muß vermieden werden, sonst bekäme hier, wie gesagt, die unterste Stimme, der Tenor, an *b* und *cis* eine Secunda superflua zu singen; darum muß nun hier *b* wegbleiben, und der Tenor und Alt haben beyde *a*, dewegen das *a* im Liede auch hier und im 11ten Tact zwey Striche hat. Im eilften Tact folget nach *B*, welches die 6 über sich hat, *A* mit der Terzie major, welches *cis* ist: wenn ich nun allhier beym Sexten-Griff zu *B* die Octave *b* wolte mitnehmen, und hernach zu *A* die Terzie major *cis* wieder unten hätte; so käme im Tenor wieder die ungeschickte Secunda superflua vor. Weil nun in Liedern dergleichen Gänge, sonderlich in moll Tönen, nicht selten vorkommen, so will ich einige Exempel herseßen, und einem Liebhaber zeigen, wie diese Secunda superflua zu vermeiden, ich will unrecht und recht neben einander seßen, und die Griffe, darauf es ankommt, ausschreiben.

daß keine ungeschickte Gänge, dergleichen die Secunda superflua verursachet, drin vorkommen.

Wie dergleichen in unserm Liede zu vermeiden.

Exempel, daraus zu sehen, wie die Secunda superflua zu vermeiden.

unrecht.



5) Wo die Octave bey der 6 sonst in diesem Liede noch wegzulassen, zeiget der 7te, 12te und 13te Tact, da die beyden Stimmen ausgesetzet sind. Man mache aber zur Probe die Octave dabey, und sehe zu, ob der auf den Sexten-Griff folgende oder vorhergehende Griff Anlaß gegeben, die Octave wegzulassen. Allhier erlaubet es die folgende Note nicht, wie einer nun wohl wird haben einsehen lernen. 5) Warum bey dem Sexten-Griff die Octave hier wegbleiben muß.

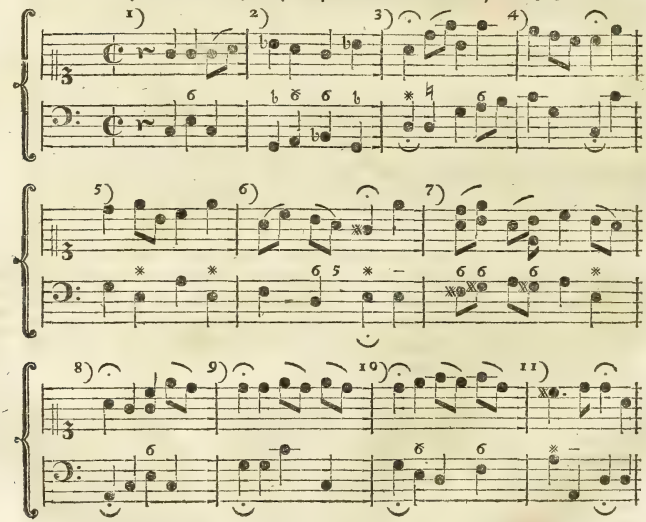
6) Zur weiteren Uebung der Lieder aus *d moll* kan genommen werden aus dem grossen Hallischen Ges. Buch N. 309. **Nun freut euch GOttes Kinder all** ꝛc. Wer wohl verstanden, was in der 3ten Anmerkung vom Puncte hinter einer Note gesaget worden, der findet in diesem Liede nichts, wovon ihm nicht schon Unterricht ertheilet worden. Im 4ten Tacte muß bey der 6 zu *gis* die Octave wegbleiben. In eben 6) Noch ein paar Lieder aus *d moll*.

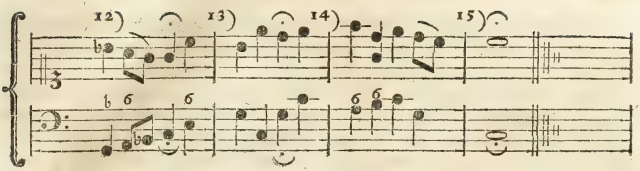
diesem Tacte stehet auch hinter *a* im Baß ein Punct, darüber ein *, die Terzie major, stehet; dadurch ist *a* nun um die Hälfte verlängert, und bestehet also aus drey Achtel, da ich denn zum dritten Achtel, welches durch den Punct hier vorgestellet wird, den Accord zu *a* mit der Terzie major anschlage, und die linke Hand liegen lasse. Zu diesem Liede kan man auch noch nehmen N. 142. **Dank sey GOtt in der Höhe** ꝛc. Hier hat man im 2ten und dritten Tacte eine Secundam superfluam zu vermeiden, davon in der vorigen Anmerkung so viel ist gezeiget worden, nemlich im 2ten Tact bey *B* und *A*, hier muß bey der 6 zu *B* die Octave wegbleiben, es ist dieser Satz ähnlich dem ersten Exempel in der 4ten Anmerkung. Weiter im dritten Tact bey *e f* im Baß; diesen Satz siehet man in unserm 5ten Exempel, wie er unrecht und recht zu spielen. Sonsten kan hier die 8 immer mit zur Sexte genommen werden. Nun weiter.

Das vierte Lied aus *c dur*.

§. 6. Jetzo wollen wir ein Lied aus *c dur* nehmen, nemlich

N. 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, N. 828.





Anmerkungen.

1) Es ist dieses Lied eigentlich aus *c dur*, es weichet aber in verschiedene Neben-Töne aus, als gleich im zweyten Tact des ersten Satzes weichet es aus in *g moll*: der andere Satz ist wieder aus *c dur*; der 3te ist in *a moll*, der 4te und 5te ist wieder *c dur*, der sechste Satz ist in *d moll*, der 7te Satz ist in *f dur*, und die beyden letzten Sätze sind wie der in *c dur*. Es weichet also dieses Lied aus in *g moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Woran einer nun sehen kan, in welche Ton-Art man ausgewichen, davon ist schon genug gehandelt, nemlich wenn fremde ♯ ♯, ♭♭ oder ♮ ♮ vorkommen, oder am Semitonio unterwerts, als *g moll* hat mit *fis*, *c dur* mit *h*, *a moll* mit *gis*, *d moll* mit *cis*, und *f dur* mit *e* zu thun. Anmerkungen: 1) Diß Lied weicht in verschiedene Neben-Töne aus.

2) Besehen wir den ersten Satz unsers Liedes, so finden wir was fremdes darin, nemlich daß darin von *c dur* gleich im 2ten Tact in *g moll* ausgewichen worden. Nun weichet freylich *c dur* gerne in *g*, als in seiner Quinte aus, (vide Cap. VII. §. 5.) allein nicht in *g moll*, sondern in *g dur*. Setzen wir aber, daß die Melodie in *f dur* (und zwar hier in der Quinte zu *f*, nemlich *c*) anfinge, und sich in *c dur* endigte, so wäre es so fremd nicht mehr, denn *f dur* weichet wol in *g moll* aus; alsdenn aber bliebe das doch etwas fremde, daß sich die Melodie in ihrer Haupt-Ton-Art so gar kurz aufhält, und gleich im 2ten Tact ins *g moll* kömmt. 2) Fremde Ausweichung von *c dur* in *g moll*.

Man solte denken, es hätten die Anfangs-Worte dieses Liedes, und sonderlich die Wörter desselben, welche zu diesen Noten gesungen werden, nemlich: **dieser Welt betrübt**, dem Componisten hiezu Anlaß gegeben. Denn weil die moll Töne geschickter sind, einen Mißfallen, Eckel, Betrübniß u. d. g. auszudrücken, als die dur-Töne, so hat der Componist auch den moll-Ton bald ergriffen. Ein Componist betrachtet vornemlich den ersten Vers seines Liedes, dazu er eine Melodie componiren will, und richtet seine Melodie darnach ein: denn da in Einem Liede oft manche Verse, und in denselben bald Freude, bald Traurigkeit, bald Gelassenheit u. d. g. ausgedrücket wird; so kan sich der Componist nur gemeiniglich an Einen Vers halten, oder ein ieder Vers müste entweder seine besondere Melodie haben, oder das ganze Lied müste sich in allen Versen gleich sehen. Was den Componisten dazu veranlasset.

3) Diß Lied hat 5 Ton-Arten.

3) In dieser Melodie kommen also, wenn ich die Haupt-Ton-Art, *c dur*, dazu nehme, 5 Ton-Arten vor. Das mag nun heissen, was Cap. VII §. 5. gesaget worden, da es heisset: „Selten bleibt ein Lied immer in der Ton-„ Art, darin es anfängt und aufhöret, sondern gemeiniglich weichet „ man in eine ihm verwandte Ton-Art aus.„ Hier möchte nun einer fragen: Ist es gut, wenn ein Lied oder ander musicalisches Stück in viele Ton-Arten ausweichet? und sind das die besten Melodien oder Stücke, welche viel ausweichen? Hierauf dienet kürzlich zur Antwort: Es ist gut, wenn ein Stück, es mag nun ein Lied oder sonst etwas seyn, nicht immer in Einer Ton-Art bleibet, sondern auch in andere Neben-Ton-Arten ausweichet. Die Veränderung ist uns Menschen sehr angenehm: weil nun die Music so reich an Veränderungen ist, daß deren unzählige darin können hervorgebracht werden; warum wolte man denn den Reichthum der Music nicht zum Vergnügen des Gemüths brauchen und offenbar werden lassen? Wir haben Cap. III. §. 5. gesagt: daß ein reiner Accord, so vollkommen er in sich auch ist, doch endlich, wenn deren viele nach einander kämen (ohne Zwischen-Mischung anderer Griffe, welche Dissonanzien in sich halten) und vornemlich, wenn man mit seinen Accorden immer in Einer Ton-Art bleiben wolte, dem Gehör leicht würde widrig werden; denn der Zuhörer, der da auf Veränderung wartet und sie liebet, kan durch die Veränderungen eines reinen Accordes nicht lange vergnüget werden; höret er aber einen Meister, wie er die Consonanzien mit den Dissonanzien so lieblich vermischet, so kan er sich nicht satt hören, und ihm wird dabey die Zeit nicht lang. Gleiche Bewandniß hat es nun mit den Ton-Arten, wenn ein Stück oder Lieder-Melodie immer in Einer Ton-Art bliebe (sie möchte nun dur oder moll seyn), so würde beydes, der Spieler und der Zuhörer, bald so sehr an dieser Ton-Art gewöhnen, daß ihnen beyden die Lust zur Music um vieles vergehen würde. Deswegen wird man auch sehr wenig Lieder finden, die nicht wenigstens (ihrer Kürze wegen) in Eine Neben-Ton-Art ausweichen. Die Ausweichung in andere Ton-Arten ist eine mit von den schönsten Veränderungen, welche man in der Music antrift, und welche daher so wol dem Spieler als Zuhörer sehr gefällt: der Zuhörer wird gleichsam aufs neue ermuntert zuzuhören, und der Spieler hat auch seine Lust daran, wenn eine andere, zuweilen unvermuthete, Ton-Art vorkömmt. Daß aber eine iede Melodie (darin oft nur vier Sätze sind) oder Stück immer in viele andere Ton-Arten ausweichen müsse, das wird eben nicht gesaget. Ein ieder Componiste handelt darin nach seinem Belieben. Oft wird nur in Eine, oft in zwo, drey, ja wol in 4 bis 5 Ton-Arten ausgewichen; darin wird nun niemand gebunden, das steht in des Componisten Freyheit, nur muß er

Frage: Ob es gut ist, wenn ein Stück sehr ausweichet.

Veränderung ist angenehm, sonderlich in der Music.

Die Ausweichung in freme Ton-Arten ist angenehm.

er dahin sehen, daß er nicht immer in einerley Ton-Art bleibe. Es ist eine Kunst, auf eine liebliche unanstössige Weise in eine andere Ton-Art gehen zu können; worin sich denn auch ein Liebhaber der Music übet, und deswegen sich wohl merket, in welcher Ton-Art er spielet, und auf welche Art der Componist in diese fremde Ton-Arten gekommen. Jedessen aber kan man nicht sagen: Diese oder jene Melodie weichet in viele Neben-Töne aus, deswegen ist sie gut; nein, das folgt nicht. Es kan wol eine Melodie oder anderes Stück nur etwa in Eine Neben-Ton-Art ausweichen, und doch grosse Kunst und eine liebliche Melodie in sich haben. Ja, man hat wol Stücke, die aber meistentheils entweder aus *c dur* oder aus *d dur* sind, welche immer in ihrer Ton-Art bleiben, und doch gefällig sind, sonderlich bey solchen Leuten, die nicht viel von der Music verstehen; mit der Zeit aber verliert doch ein solch Stück viel von seinem Credit. Oft ist auch ein Instrument, es mag nun eine Trompete, Waldhorn ꝛc. seyn, so beschaffen, daß entweder überhaupt nur Eine Ton-Art darauf kan herausgebracht werden, deswegen denn der Componiste in keine Neben-Töne hat ausweichen dürfen. Dergleichen Stücke hat man nun oft, ihrer Lieblichkeit wegen, fürs Clavier ausgesetzt; daher es denn kommt, daß man wol Stücke siehet fürs Clavier, die gar nicht ausweichen. Man verzeihe mir diese meine Ausweichung und kleine Digression, sie wird ihren Nutzen haben. Wir betrachten nun unser Lied noch ein wenig.

Es ist eine Kunst, geschickt auszuweichen.

Die Ausweichung an sich selbst macht kein Stück schön.

Warum verschiedene Clavier-Stückgen in keine Neben-Töne ausweichen.

4) Was die Ziffern dieser Melodie betrift, so finden wir hier abermal noch nichts anders als Sexten und reine Accorde. Bey dem Sexten-Griff im 7ten, 8ten und 14ten Tact muß die Octave wegbleiben, oder man machte verbotene Octaven, wie man nun schon wird einsehen können. Das * und b über der Note zeiget, wie bekant, eine Tertiam accidentalem an, und das ♮ verlanget die natürliche Terzie wieder, hievon ist schon genug gesaget. Beym Baß des ersten Tactes, der daselbst eine Terzie steiget und wieder fällt, siehe Cap. IX. §. 15.

4) Von den Ziffern dieser Melodie.

5) Wir haben in diesem Capitel §. 4. in der 3ten Anmerkung gesaget, **daß, wenn zwey Sexten nach einander vorkämen, und der Discant mit dem Baß in gleicher Bewegung herunter oder herauf ginge, man alsdenn die Octave beym Sexten-Griff müste auslassen.** Diß findet sich nun sonderlich im 7 und 14ten Tact. Dem füge ietzo hinzu: **daß, wenn beyde Stimmen mit einander springen oder fallen, man alsdenn die Octave bey der Sexte auch wegzulassen hat;** dergleichen Sprünge hier im Baß und Discant im 8ten Tact vorkommen, nemlich der Baß gehet von *c* ins *e*, und der Discant gehet

5) Die Octave bleibt beym Sexten-Griff weg, wenn sie gradatim motu recto, oder auch im Sprunge stehen.

von $\frac{g}{7}$ ins $\frac{a}{7}$, also gehen sie beyde herauf; wenn ich hier nun bey *e* zum Sexten-Griff die Octave wolte mitnehmen, so käme die Octave wiederum zweymal nach einander in der untersten Mittel-Stimme, wie man selbst untersuchen kan. Folgen aber zwey bis drey Sexten-Griffe nach der Reihe fort, und der Discant gehet nur nicht, wie der Baß, herauf oder herunter, sondern gehet **herunter**, wenn der Baß **herauf** gehet (wie hier im 2ten Tact) oder **herauf**, wenn der Baß **herunter** gehet; so kan die Octave bey dem Sexten-Griff mitgenommen werden.

Von der ungleichen Bewegung der Hände.

Wenn die rechte und linke Hand sich entweder **zusammen** begegnen (d. i. wenn die linke hinauf und die rechte Hand herunter gehet) oder wenn sie **von einander** gehen (d. i. wenn die linke herunter und die rechte hinauf gehet), so wird solches genant eine **ungleiche Bewegung der Hände** (lat. motus contrarius), davon hernach noch weitläuftiger wird zu handeln seyn.

Motus contrarius ist sicher zu gebrauchen.

Bey solcher ungleichen Bewegung der Hände kan die Octave nicht leicht beym Sexten-Griff ein Vitium (einen Fehler) verursachen. Dagegen aber wird man finden, daß fast allezeit, wenn man die Octave bey der Sexte nicht hat mitnehmen dürfen, alsdenn beyde Hände entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, wenn es auch nur Ein Ton oder Grad wäre (diese gleiche Bewegung der Hände nun wird genant motus rectus); oder, daß die Eine Hand auf ihrem Ton bleibet, (gemeiniglich die rechte Hand) und die andere Einen Grad (welcher gar oft aus einem halben Ton bestehet) steiget oder fällt, (welche Bewegung motus obliquus genant wird). In diesen beyden Fällen hat man Gelegenheit, ein musicalisches Vitium zu vermeiden; wie Cap. IX. §. 18. aus den vier ersten Exempeln, da die Sexte oben lieget, zu ersehen, da ist motus obliquus; und, wie eben daselbst aus den 4 letzten Exempeln, da die Sexte unten lieget, erhellet, da ist der oben beschriebene motus rectus. Von dieser dreyfachen Bewegung der Hände wird hernach im IIten Abschnitt ein mehreres vorkommen.

Motus rectus, die gleiche Bewegung der Hände, ist gefährlich.

Motus obliquus, die einseitige schiefe Bewegung, ist gleichfals verführerisch.

Ein Choral-Spieler muß keine verbotene Octaven machen.

Einwurf.

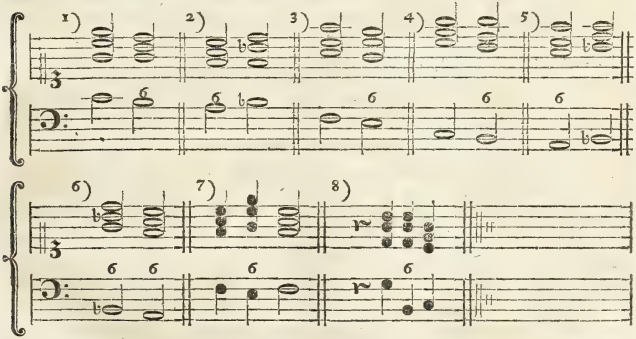
Ein Choral-Spieler hat nun hierauf zu sehen, daß er sich hüte, verbotene Octaven zu machen; und wohl Acht habe, ob auch die Töne im Baß und Discant mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, oder ob sie mit einander in die Höhe oder Tiefe springen; ferner, ob auch die Sexte oben liege, und der Baß einen halben Ton herauf oder herunter gehe. Hier möchte einer sagen: wozu nutzet eine solche Accurateſſe in Beobachtung der Mittel-Stimme? der tausendste wird keinen Eckel daran haben, wenn ich ein paar Octaven mache; wer kan das auch so genau nehmen?

Beantwortung: die Octaven in der obersten Stimme sind am schlimsten.

Antwort: Es ist zwar wahr, daß die Octaven, wenn ihrer zwey nach einander in den Mittel-Stimmen vorkommen, solche schlimme Wirkung nicht haben, als wenn sie in der obersten Stimme vorkommen; und macht man auch einen grossen Unterscheid bey den Musikverständigen darunter,

darunter, ob eine verbotene Octave in der Ober-Stimme oder in den Mittel-Stimmen liege. Die Oberstimme darf durchaus nicht mit dem Baß in zwo Octaven fortgehen, das ist gar nicht zu entschuldigen, und das deswegen, weil die beyden äusserſten Stimmen am meisten ins Gehör fallen und hervorragen; die Mittel-Stimmen aber so sehr nicht, sonderlich alsdenn, wenn der Baß den Mittel-Stimmen sehr nahe ist. Einen solchen Unterscheid der Octaven machet **Heinichen** in seinem Werke vom General-Baß auch: weil nun dieses Werk etwas rar und theuer ist, so will folgende 8 kleine Exempel daraus in Noten, mit den Worten, die vor und nach gehen, ausschreiben; alsdenn zweifele nicht mehr, oder ein Liebhaber wird hiedurch vollends einsehen lernen, was es mit dem Octaven-Verbot für eine Bewandniß habe. Er schreibet pag. 140. §. 4. also: „So bald aber „ die Octave bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursachet, so „ lässet man sie entweder gar weg, oder man verdoppelt statt selbiger, „ viel natürlicher entweder die Terzie, oder Sexte. Damit man aber „ deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung „ oder Verdoppelung der Terzie und Sexte anzustellen, so sehe man folgende 8 Exempel **verdächtiger** und **vitiöser** Progressen (oder Gänge) „ an, und suche eben diese Baß-Noten wieder in denen Exempeln des folgenden Sphi, so wird man die, durch die Verdoppelung der Terzie und „ 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden:

Unterscheid zwischen verdächtigen und vitiösen Gängen.



Exempel von verdächtigen und vitiösen Gängen.

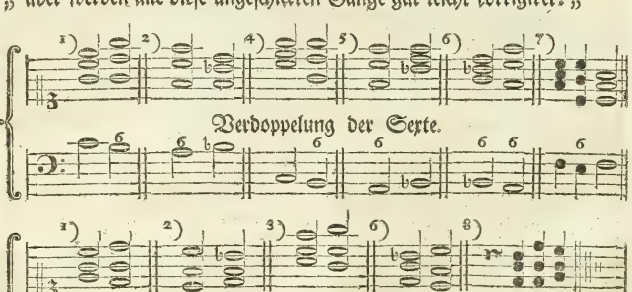
„ §. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und üblen Pro- „ gressen gehet oben die mittlere Stimme (der Alt) der rechten Hand mit „ Basse in sonst verbotenen Octaven fort. Diesem nun kan man durch

Leidliche Octaven.

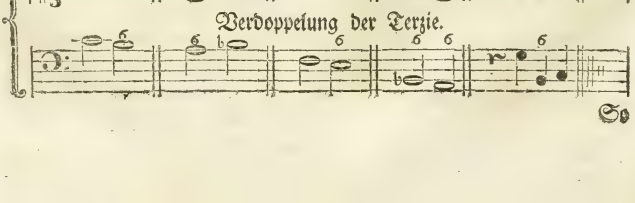
„ die

„ die Vermehrung der Terzie oder Sexte gar leicht abhelfen, wie unten
„ zu sehen: iedoch werden diese einzige Art Octaven noch deswegen
„ öfters gelitten, weil sie durch die allernächst daran gelegenen
„ Stimmen [sonderlich des Basses], dem Gehöre mehr versteckt, und also desto eher mit der bekanten Verwechselung der
„ Stimmen [davon hernach auch etwas melden werde] entschuldiget
„ werden. Hingegen machet das 2te Exempel in denen äusersten Stim-
Offenbare Octaven. „ men offenbare Octaven, welche in Clavier-Sachen mit keiner Verwech-
„ selung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten
„ Exempel sind die zwischen dem Baß und der untersten Stimme der rechten
„ Hand vorfallende Octaven einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel
„ (zu merklich) wegen der ganz leeren und grossen Distanz (oder Entfer-
Verdächtige Octaven. „ nung) beyder Stimmen [des Tenors und Basses]. Im 6ten Exempel
„ hätte es mit denen zwischen dem Baß und der mittleren Stimme [des
„ Alts] der rechten Hand vorfallenden Octaven nichts zu bedeuten, allein
„ die Quinten, zwischen der äussersten und untersten Stimme der rechten
„ Hand [dem Discant und Tenor] liegen wiederum allzuoffenbar und
„ unbedecket, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Ge-
„ höre hier ebenfalls die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, ganz
Ungeschickte Gänge selbst per motum contrarium. „ ungern annimt. Die zwey letztern Exempel machen per motum con-
„ trarium ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch ie-
„ derzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Art
„ aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret: „

Verbesserung voriger Exempel durch Verdoppelung der Sexte,



oder durch Verdoppelung der Terzie.

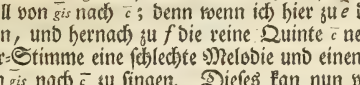


So

So weit Zeinichen. Hieraus ist nun zu sehen, wie durch Verdoppelung der Sexte oder Terzie die rechte Hand ihre dreystimmige Harmonie behalten kan, auch alsdenn, wann beym Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß; und wie die Octaven in den Mittel-Stimmen, wenn nur der Baß nicht zu weit davon entfernet lieget, nur verdächtige Octaven heissen, und so schlimm und unerlaubt nicht sind, als in der obern Stimme, und wenn der Baß von den Mittel-Stimmen der rechten Hand weit entfernet ist, oder wenn gar die Octave in der Ober-Stimme lieget, oder ein vitiöser Gang daraus entstehet. Aber für dismal gnug hievon; wir betrachten nochmal unser Lied, allwo wir noch eine fatale Stelle finden.

6) Die letzte Note des 5ten und die erste Note des 6ten Tactes können einen leicht verführen, einen **ungeschickten** Gang zu machen. Vor der Secunda superflua ist in der vierten Anmerkung des vorhergegangenen Liedes gewarnet, und der Fehler, als auch, wie er zu verbessern, in einigen Exempeln gezeiget worden. Allhier kommt nun ein anderer ungeschickter Gang vor, den man auch nicht will gelten lassen, nemlich der Fall von *gis* nach *c*; denn wenn ich hier zu *e* die Terzie major, nemlich *gis* unten, und hernach zu *f* die reine Quinte *c* nehmen wolte, so hätte die Tenor-Stimme eine schlechte Melodie und einen schwer zu treffenden Fall von *gis* nach *c* zu singen. Dieses kan nun verhütet werden, wenn man den Accord zu *e* vierstimmig in der rechten Hand machet, und hernach bey *f* die Octave weglässet, als:

6) Vom ungeschickten Gang der Secundæ superfluæ, und der Quintæ superfluæ. Wie er zu verbessern.



statt

Nun wird ein Anfänger eher die verbotenen Octaven erkennen und vermeiden lernen, als solche unharmonische ungeschickte Gänge. Es könte ein Anfänger hiebey denken: Ey weg mit dem General-Baß! der ist für mich nicht; da gibts gar zu viel Observationes, die kan ich nicht behalten; wenns noch beym Octaven-Verbot geblieben wäre! nun aber soll ich auch nicht allein noch dazu die Quinten vermeiden, sondern auch die so genanten ungeschickten Gänge (welche man auch lateinisch nennet relationes non harmonicas): Ich soll in den Mittel-Stimmen die übergrosse Secunde und den übergrossen Quinten-Fall vermeiden, und wer weiß, was noch alles kommen wird; ich erinnere mich, im ersten Cap. §. 27. auch ein Wort von **verdeckten** Octaven gelesen zu haben: zudem hat der General-Baß an und für sich schon nicht viel Annehmlichkeiten, deswegen will dieses

Hieraus muß man sich aber keine grosse Schwierigkeiten machen.

Was manchen von Erlernung des Gen. Basses abschreckt.

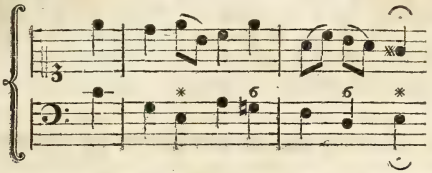
musicalische Studium gerne andern überlassen, und mich lieber an Hand-Sachen halten. Gewiß, es wäre keinem zu verdenken, wenn er so redete. Mancher ist ein Liebhaber der Music, ja oft ein grosser Liebhaber derselben, den aber sein von Natur flüchtiges und munteres Wesen verhindert, so sorgfältig und vorsichtig zu seyn, alle bemeldte Fehler zu bemerken und zu verhüten, er kan nicht bey einem ieden Griffe stille stehen und ihn untersuchen, ob auch ein ungeschickter Gang oder verdeckte Octave darin anzutreffen; diß schreckt ihn ab, sich auf den General-Baß zu legen. Hier-

Aufmunterung und Trost hiegegen.

auf dienet zur Antwort: daß es mit dem Verbot der ungeschickten Gänge und der verdeckten Octaven nicht so viel zu bedeuten habe, daß man deswegen die Erlernung des General-Basses solte fahren lassen; nein, es ist einem Anfänger schon genug, wenn er bey Spielung eines Chorals nur die Octaven vermeidet, und diese hergesetzte Lieder so spielet, wie es die Anmerkungen zeigen; mit der Zeit, wenn es ihm nicht mehr schwer fället, alle Intervalla und Griffe treffen zu können, (als welches das erste ist, worin man sich zu üben hat, und woran am meisten gelegen,) wird es schon kommen, daß er einsehen lernet, an welchen Stellen die verdächtigen Gänge zu vermeiden sind, und worin die Reinigkeit der Mittel-Stimmen bestehe. Wer also ein anderes Lied zu seinem Vergnügen spielen will, welches leicht beziffert ist, und wovon hier in diesem Buche keine Erwähnung geschehen, der fürchte sich nicht; sondern sehe nur zu, daß er die darüber geschriebene Ziffern (welche auch Signaturen genant werden) richtig mit denen dazu gehörigen Ziffern oder Stimmen treffe; er schlage getrost seinen Griff an, und nehme nur, so viel möglich, das Octaven-Verbot in Acht, mit den andern Fehlern der Mittel-Stimmen hat es so viel nicht zu bedeuten. Daß ich hier aber dergleichen angezeiget habe, ist deswegen geschehen, damit man hernach einen Gebrauch davon machen lerne, und auch wisse, was im General-Baß erfordert werde, und was bey Verfertigung eines musicalischen Stückes oder eines Liedes, welches vierstimmig, oder von 4 Personen, nemlich Discant, Alt, Tenor und Baß, soll gesungen werden, in Acht zu nehmen ist, und wie ein Lied ohne alle Fehler nach dem General-Baß zu spielen. Es sey aber ferne von mir, hiedurch iemanden nachläßig zu machen, oder denen leichtsinnigen Treffern, die schon Jahr und Tag den General-Baß zu spielen geprahlet haben, das Wort zu reden: nein, ich gebe hier bloß denen Anfängern etwas nach, denen aber, die schon denken Meister zu seyn, ist hier nichts zum Faveur gesaget; die müssen wissen, was sie spielen, und warum sie so spielen; denen stehet es selbst beym Choral-Spielen nicht mehr an, verdächtige und ungeschickte Gänge in den Mittel-Stimmen zu machen.

7) Um wieder auf unsere Melodie zu kommen, so wäre es freylich für einen Anfänger wol gut, wenn der Baß immer also gesetzet wäre (wie denn auch gar wohl geschehen könte), daß man doch wenigstens den reinen Accord allezeit vierstimmig nehmen könte, als wenn hier zum Exempel der Baß so stünde:

7) Der Baß kan so gesetzet werden, daß ein Accord immer 4stimmig kan gespielet werden.



so könte alles vierstimmig, wie sichs gebühret, gespielet werden. Es ist dieser Fehler der ungeschickten Gänge am leichtesten und öftersten in den moll-Tönen zu begehen, wenn z. E. die Quinte des Tons, nemlich der Ton, der zu dem Haupt-Ton, daraus ein Lied oder Satz ist, (wie hier zu *a moll* das *e* ist) die Quinte ausmacht, eine Terzie major über sich gehabt, und der Baß alsdenn um einen grossen halben Ton höher gehet, so wie hier nach *e* das *f* kömmt, und entweder einen reinen Accord, oder die 6te über sich hat. Siehe die Exempel in der vierten Anmerkung über das vorige Lied. Man hat also in den moll-Tönen fast vorsichtiger als in den dur-Tönen zu seyn; und deswegen wäre manches Lied aus *a dur* und *d dur*, welches nicht in moll-Töne ausweiche, leichter und sicherer zu spielen, als ein Lied aus *a moll*, worin doch sonsten keine ✻✻ oder bb vorgezeichnet stehen.

Wie die moll-Töne mehr Gelegenheit zu ungeschickten Gängen geben, als die dur-Töne.

8) Wir haben bishero noch gehabt, daß, wenn im Discant zwey Achtel auf eine Sylbe des Liedes gewesen sind, der Baß alsdenn nur ein Viertel gehabt; und umgekehrt, wenn der Baß zwey Achtel gehabt, so hatte der Discant gemeiniglich nur Ein Viertel, wie man davon das andere Lied dieses Capitels: **Mein JEsu, dem die Seraphinen** ꝛc. nachsehen kan. Hier aber finden wir im 7ten Tact Achtel zu Achtel, und eben so im 12ten Tact. Hiebey merke man nun dieses: Es bleiben zwar im Discant die zwey Achtel zu Einer Sylbe, wie denn der Bogen solches anzeiget: wenn aber der Baß auch Achtel hat und ein iedes Achtel eine Ziffer über sich hat, wie wir allhier im 7ten Tact finden, so muß zu ieder Note das gehörige angeschlagen werden, doch etwas geschwinder, weil es Achtel sind. Im 12ten Tact aber stehen auch Achtel zu Achtel, weil aber das *B* keine Ziffer über sich hat; so wird das 𝄽 im Discant nur allein zu *B* angeschlagen, und die Mittel-Stimmen des vorhergegangenen

8) Zu der im Discant durchgehenden Note findet sich oft eine bezifferte Baß Note, wie damit umzugehen.

Sexten-Griffes zu *A*, nemlich $\frac{f}{c}$ bleiben liegen. Vieles, was in den vorigen Anmerkungen erwähnet worden, gehöret auch hieher, welches deswegen nicht nöthig zu wiederholen habe.

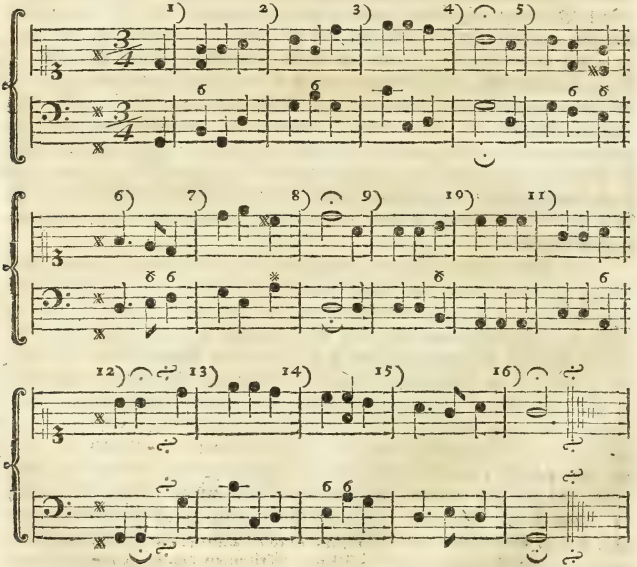
9) Es werden noch andere Lieder aus *c dur* angezeiget.

9) Schließlich will noch ein paar leichte Gesänge aus dem Hallischen Gesangbuche aus *c dur* anführen und zur Uebung recommendiren, als da ist das Lied N. 1312. **Unser Herrscher, unser König** 2c. und N. 1225. **Preiß, Lob, Ehr, Ruhm** 2c. Hier ist wenig vorhanden, wovon nicht schon gelehret worden. Wir gehen indessen weiter zur fünften Melodie.

Das fünfte Lied aus *g dur*.

§. 7. Diß mag nun aus dem leichten und sehr gewöhnlichen *g dur* seyn.

N. 5. Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich nicht. No. 1023.



Anmer-

Anmerkungen.

Anmerkungen:

1) Was die Ausweichung dieses Liedes betrift, so weicht bloß der andere Satz in *d dur* aus, im 3ten Satz hat *H* die Sexte major das *gis*, hieraus möchte man nun schliessen, die Melodie ginge ins *a moll*, allein weil im 11ten Tact der Discant schon wieder *g* hat, und *a moll* mit *gis* muß zu thun haben, so ist dieses nichts anders als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur die folgende Note das *a* betrift (siehe die erste Anmerkung §. 4. über das Lied N. 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc.) weicht also dieses Lied nur in die Quinte zu *g*, nemlich in *d dur* aus. 1) Ausweichung dieses Liedes.

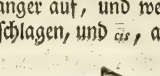
2) Was ferner die Octave beym Sexten-Griff betrift, so muß im ersten, 5ten und im 14ten Tact über *a* die 8 wegbleiben, sonsten kan sie hier überall mitgenommen werden. Weil die Octave beym Sexten-Griff manchmal ein Vitium (oder Fehler) verursachen kan; so findet man wohl, daß ein Lehrling, aus Furcht verbotene Octaven zu machen, die Octave immer gerne beym Sexten-Griff will weglassen; allein dieses ist auch nicht nöthig. Wenn motus contrarius da ist, (wovon in der 5ten Anmerkung des 4ten Liedes §. 6. Nachricht ertheilet worden), so darf man gemeiniglich die Octave dazu nehmen, als hier im 6ten, 9ten, 11ten und 14ten Tact, da kan zu *e*, zu *H*, zu *A* und zu *e* die Octave ganz gut mitgenommen werden. Bey *b* im 2ten Tact und bey *fis* im 6ten Tact kan die Octave zur Sexte nicht mitgenommen werden, weil beyde Hände so nahe zusammen kommen. 2) Von der Octave beym Sexten-Griff. Man hat nicht nöthig, die Octave beym Sexten-Griff immer wegzulassen.

3) Im 6ten und 15ten Tact finden wir, daß Baß und Discant einen Punct haben, deswegen wird die Note, die den Punct hat, ein wenig länger (und zwar um die Hälfte) gehalten, und das Achtel, welches seinen besondern Griff wieder hat, um so viel kürzer abgefertiget. Bey Liedern wird nun zwar nicht viel auf den Tact reflectiret oder gesehen, allein der Dreyviertel-Tact fordert doch einige Tactmässige Bewegung, oder ein Spielen, das etwas nach dem Tact gehet. Von diesem Tripel-Tacte (wie man ihn nennet) sehe man den ersten Theil des Clavier-Spielers im III Abschnitte das zehnte Capitel pag. 117. wie auch hier im 2ten Abschn. Cap. V. 3) Vom Punct im Discant und Baß zugleich. Vom Tripel-Tact bey Liedern.

4) Wenn die Melodie des Discants um eine Terzie fällt oder steiget, also, daß ein Ton darzwischen ausgelassen worden, so darf man solche darzwischen kommende Note wohl mitmachen, um die Melodie desto besser zusammen zu hängen; als hier im 3ten und 4ten Tact, da ist $\bar{a}$, und im folgenden Tact $\bar{h}$, hier kan ich nun das ausgelassene $\bar{c}$ mitnehmen, wenn es gleich nicht ausgeschrieben stehet. Nur ist die Frage, ob das $\bar{c}$ nach dem Griffe zu *d*, oder vor dem Griffe zu *g* seyn soll? Beydes kan angehen: 4) Wie ein Terzien-Gang auszufüllen, auf zweyerley Art durch einen Nachschlag.

gehen: die gewöhnlichste Art ist, daß es der vorhergegangenen Note angehänget wird, welches einem Anfänger auch am leichtesten fällt, und ihn in seinen Griffen gar nicht störet. Diß kan hier nun im 3ten und 7ten Tact geschehen. Manierlicher aber klingt es, sonderlich im 7ten Tact, wenn die ausgelassene Note zum folgenden Ton, als ein Vorschlag, zu $\bar{cis}$ gemacht wird; der Griff bleibet in Ansehung der Mittel-Stimmen, wie er seyn muß, nur bloß die oberste Stimme hält sich durch den erwählten Vorschlag um die Hälfte länger auf, und werden die Mittel-Stimmen gleich zum Vorschlag angeschlagen, und $\bar{cis}$, als die ausgeschriebene Note, gehet nach, als:

oder durch einen Vorschlag.



Indessen möchte dieses im Anfang noch einige Schwierigkeit setzen, deswegen hänge ein Anfänger diß $\bar{a}$ nur hinter das vorhergegangene $\bar{e}$, das heisset, er lasse das $\bar{a}$ durchgehen, als wenn $\bar{e}$ und $\bar{a}$ zwey Achtel wären.

5) Vom Auf-Tact.

5) Gleich nach dem ersten Viertel zu Anfang dieses Liedes, finden wir schon einen Tact-Strich, der sich sonst erst nach drey Vierteln befinden müste: dieses ist nun der Auftact, wovon im ersten Theil im IIIten Abschnitt Cap. XI. §. 29. Nachricht ertheilet worden. Der letzte Satz hat hier das kleine Wiederholungs-Zeichen, und muß dahero zweymal gespielet werden; vide den ersten Theil III. Abschn. Cap. VIII. die 12te Anmerkung des 4ten Liedes. Sonsten ist dieses Lied sehr leicht zu spielen, und hat viele reine Accorde.

Kleine Wiederholungs-Zeichen.

6) Noch andere Lieder aus *g dur* angezeiget.

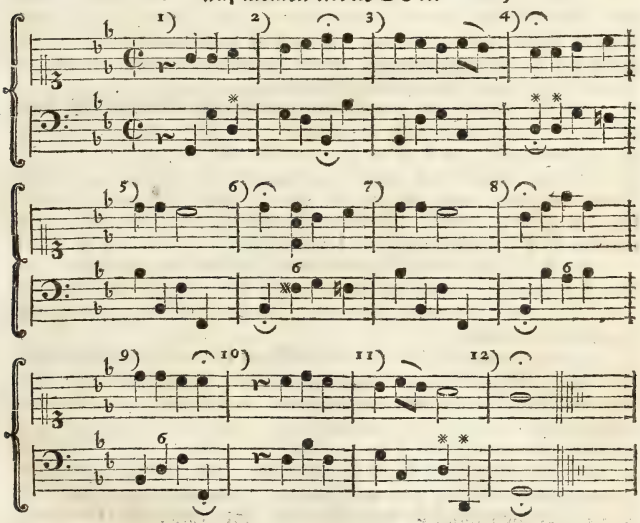
6) Dergleichen Lieder aus *g dur* finden sich im Hallischen Gesang-Buch mehrere. Man spiele unter andern zu seiner Lust und Uebung N. 151. **JEsu rufe mich** ꝛc.. Im 2ten Tact bleibt bey *fis* die 8 weg, sonsten kan sie hier allezeit beym Sexten-Griff genommen werden. N. 347. **Allein GOtt in der Höh sey Ehr** ꝛc. Hier kan die 8 bey der 6 immer genommen werden, nur allein im letzten Tact bey *H* bleibt die Octave weg. Im 5ten Tact merke man über *H* die 6 mit einem Strich, welches die Sexte major zu *H*, das $\bar{gis}$ ist; im 8ten Tact bleibet im reinen Accord zu *f* die Octave weg, oder der Alt bekäme eine Secundam superfluam; sonsten fällt bey dieser Melodie nichts ungewöhnliches vor. N. 488. **Diß sind die heil'gen zehn Gebot** ꝛc. Hiebey ist weiter nichts in Acht zu nehmen, als daß im 4ten Tact bey *e*, und im 9ten Tact bey *H*, die Octave beym Sexten-Griff wegbleiben muß. N. 830. (die andere Melodie) **Weltlich Ehr und zeitlich Gut** ꝛc. Allhier kan die 8 immer bey der 6 genommen werden. N. 1401. **Nun laßt uns den Leib begraben** ꝛc.

Diese

Diese Melodie ist wiederum sehr leicht, und leidet die 6 allhier immer die Octave bey sich. Ich zweifele nicht, oder einer wird nun diese Lieder schon ohne Mühe spielen können, wenn er alles vorhergegangene wohl durchstudiret hat, und nicht darüber hingelaufen, sondern nicht eher zum folgenden Liede gegangen, als bis er das vorige wohl spielen kan. Erinnerung.

§. 8. Wir gehen nun zum sechsten Liede dieses Capitels, da wir denn eins aus *g moll* erwählen wollen: denn weil doch viele Lieder aus *g moll* sind, so thut man wohl, wenn man sich mit dieser Ton-Art auch wohl bekant macht. Verschiedenen Anfängern, welche lieber in der Vorzeichnung * * als b b sehen, will diese Ton-Art wol ein wenig beschwerlich fallen; deswegen ist sie zu üben; um nun einen Anfänger nicht verdrießlich zu machen, so setze hier eine gar leichte Melodie her, aus dem Hallischen Gesangbuch Das sechste Lied aus *g moll*.

N. 6. **Auf meinen lieben GOtt.** N. 1125.



Anmerkungen.

1) Wer die Exempel aus *b dur* und *g moll*, welche im 8ten Capitel §. 10 und §. 13 stehen, fein geübet hat, der wird bey diesem Liede nicht Anmerkungen:

die

1) Wer alles bisher abgehandelte gut gelernet hat, der hat das meiste vom G. Baß gefaßt.

die geringste Schwierigkeit finden, sondern es gleich wegspielen können; ja, wer die Exempel des 8ten, 9ten und dieses 10ten Capitels mit ihren Anmerkungen wohl verstanden und behalten, und die Exempel ziemlich fertig wegspielen kan, und dazu noch die aus dem Hallischen Gesangbuch recommendirte Lieder fein mit exerciret hat; der hat das meiste vom General-Baß, so viel nemlich beym Choral-Spielen davon zu wissen nöthig ist, schon gelernet. Es kan einer schon zufrieden seyn, wenn er bey seiner Selbst-Information, (dazu er alle Tage entweder eine kleine Stunde oder eine gute halbe Stunde angewandt) in 4 Monate diese 10 Capitel durchstudiret, und die darin vorgetragene Anfangs-Gründe und Regeln des General-Basses gefasset, und die darin vorgekommene Exempel gelernet hat; vielleicht braucht mancher so viel Zeit nicht einmal dazu, doch warne einen ieden für aller Eilfertigkeit. Die noch folgende Intervalla, als die 2, 4, 7 und 9, wovon nun noch wird zu handeln seyn, wird man alsdenn gar geschwinde begreiffen und lernen können, und also das vornehmste des General-Basses spielend erlernen. Solte diese einfältige Abhandlung das Glück haben, daß iemand daraus etwas profitirte, so würde es mir ein grosses Vergnügen seyn, solches zu erfahren.

Das übrige ist leicht zu lernen.

2) Ausweichung dieses Liedes.

2) Diß Lied ist aus *g moll*: und weichet nur allein in *b dur* aus; als welches mit *g moll* gleiche Vorzeichnung hat, und ihm also am nächsten verwandt ist (vide Cap. II. §. 20.). So oft hier im Baß *f* statt *fis* (welches das Semitonium unterwerts von *g moll* ist) stehet, so oft ist die Melodie in *b dur*, wenn aber *fis* oder über *d* (als der Quinte zu *g*) ein * stehet, so ist sie in *g moll*. Es ist hier, so wie sichs in *g moll* gebühret (vide Cap. II. §. 17.) vor *b* und *e* ein b vorgezeichnet: und ob nun gleich das *es* weder im Discant noch Baß vorkommt, sondern nur zweymal in den Mittel-Stimmen, nemlich im 3ten und 11ten Tact, da zu *c* die Terzie minor, das *es*, muß genommen werden; so hat doch die Vorzeichnung richtig geschehen müssen.

3) Die 6 stehet gern über einer Note, die ein fremdes *, oder erhöhend ♮ vor sich hat.

3) Es kommt hier der Sexten-Griff nur dreymal vor, und hat man eben nicht nöthig, die Octave dabey wegzulassen; indessen wollen wir hier noch eine **Regel** mitnehmen, nach welcher die Octave bey der Sexte zu nehmen verboten wird, auch alsdenn, wenn gleich dadurch keine verbotene Octaven oder ungeschickte Gänge verursachet würden. Die **Regel** ist diese: **Wenn eine Baß-Note ein fremdes** * (welches sich in der Vorzeichnung nicht befindet) **oder erhöhendes ♮ vor sich hat; so hat eine solche Note gemeiniglich eine 6 über sich. Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern entweder die 6 oder 3 verdoppelt, oder auch nur bloß die Terzie allein dazu genommen.** Ein Anfänger, der gerne einen geschickten General-Baß verlanget

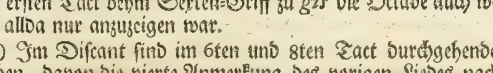
langet spielen zu lernen, thut also wohl, daß er selbst bey Liedern, wenn eine Baß-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor sich hat, alsdenn beym Sexten-Griff nur die Octave weglasse. Der Grund von dieser verbotenen Octave ist der Wohlklang; denn weil solche fremde ** oder erhöhende ♮ ♮ sich nicht in der Scala befinden, so empfindet das Gehör bey Verdoppelung solcher Töne, die ein fremdes * oder ♮ haben, eine gewisse unangenehme Härtigkeit, die doch leicht kan vermieden werden. Deswegen nun kan man hier im 6ten Tact bey *fis* die Octave im Sexten-Griff weglassen; dem ungeachtet, daß *g moll* mit *fis* muß zu thun haben, so klingt es doch hart, wenn in moll-Tönen das Semitonium unterwerts (welches nichts anders als die Septima maior der Ton-Art ist) verdoppelt wird. Im 11ten Abschnitt wird es Gelegenheit geben, mehr davon zu reden. Ich könte und müßte also auch bey **N. 1. Kein Christ soll ihm** ꝛc. §. 3. im ersten Tact beym Sexten-Griff zu *gis* die Octave auch weglassen, welches allda nur anzuzeigen war.

Ein fremd * oder erhöhend ♮ wird nicht leicht verdoppelt,

um des Wohlklangs willen.

4) Im Discant sind im 6ten und 8ten Tact durchgehende Noten zu machen, davon die vierte Anmerkung des vorigen Liedes nachzusehen. Es ist auch gut, wenn dergleichen durchgehende Noten (ich rede hier von unausgeschriebenen durchgehenden Noten) auch im Baß angebracht werden, als hier im 9ten Tact stehet *B d f*, welches Viertel sind, wenn hier nun die ausgelassene Töne als durchgehende Noten gemacht werden, so kommen vier Achtel heraus, ehe man zu *f* kömmt, als:

4) Ein Terzien Gang darf auch im Baß ausgefüllet werden.



Es müssen aber bey den durchgehenden Noten vor allen Dingen auch die vorgezeichnete ** oder bb wohl in Acht genommen werden. Diß ist aber nur alsdenn zu observiren, wenn die Melodie in der Haupt-Ton-Art, darnach die Vorzeichnung der ** oder bb eingerichtet ist, bleibet, oder in eine andere Ton-Art ausweichet, die gleiche Vorzeichnung mit dem Haupt-Ton hat (als hier *b dur* und *g moll*). Weichet aber die Melodie in eine solche Ton-Art aus, darin entweder ein * oder b weniger oder mehr seyn muß, als in der Haupt-Ton-Art vorhanden ist; so muß die Scala des Neben-Tones bey den durchgehenden Noten beobachtet werden. Hieraus siehet man nun, was wir Cap. II. §. 28. gesaget, daß es nemlich nicht gut ist, wenn man selbst bey Choral-Spielen die Ton-Leiter des Tons, darin ausgewichen worden, nicht kennet: ein gutes musicalisches Gehör thut hier zwar gute Dienste; indessen der diese Gabe so nicht hat, richtet sich desto sorgfältiger nach den Regeln der Ton-Leiter, und bedienet sich des 2ten

Was dabey vornemlich in Acht zu nehmen.

Warum ein Choral-Spieler die Ton-Leiter aller Töne wissen muß.

Capitels, daraus ihm die Beschaffenheit aller dur- und moll-Töne bekant werden kan.

5) Anzeige einiger Lieder aus *g moll*.

5) Nun will noch einige Lieder zur Uebung hersetzen, oder nur anzeigen, die aus *g moll* und leicht zu spielen sind. Dergleichen sind nun: N. 485. **Der HErr ist mein getreuer Hirt** ꝛc. N. 761 und 1525.

Beschluß der Abhandlung aller Consonanzien.

§. 9. Nun denke, einen Liebhaber hinlänglich mit den Consonanzien bekant gemacht zu haben, und daß die gegebene Exempel genugsame Gelegenheit zur Uebung im reinen Accord und Sexten-Griff gegeben haben. Jetzt kömmts drauf an, daß einer nur nicht eher weiter gehet, als bis er sich durch die Erlernung der gegebenen Exempel recht geschickt gemacht hat, alle reine Accorde und Sexten-Griffe nach ihren drey Haupt-Veränderungen, ohne langes Nachsinnen, geschwind treffen zu können. Der Nutzen hievon wird sich hernach erst recht zeigen, und alsdenn wird ihm der General-Baß in seinen Regeln nicht mehr so schwer seyn. Manches ist bishero vorgekommen, welches, als zu früh angebracht, scheinen möchte; ich habe aber dadurch einem Anfänger nur vorläufig eine kleine Erkentniß von diesem und jenem mittheilen wollen, welches aber in dem folgenden weiter wird ausgeführet werden. Wir gehen also zu den Dissonanzien.

CAPVT XI.

Von der kleinen Quarte.

Von den Dissonanzien überhaupt.

§. 1. Wir kommen anietzo zu den Dissonanzien, da wir denn von den gebräuchlichsten zu den fremderen gehen wollen. Weil nun im 4ten Capitel schon von den Con- und Dissonanzien überhaupt ist gehandelt worden, so beliebe man, dieses Capitel anietzo nochmals wieder durchzulesen, sonderlich §. 2, 4 und 7. Was darin bey der erstern Durchlesung noch etwas unverständlich gewesen, das wird nun bald verständlicher werden. Das 3te Capitel hat auch schon vieles von den Dissonanzien: denn weil diese eben so wol als die Consonanzien, Intervalla sind und heissen, so ist in diesem Capitel, welches von den musicalischen Intervallen überhaupt handelt, auch verschiedenes von den Dissonanzien gesaget worden, sonderlich sehe man nach §. 5, 6, 8, 9 und 11. Diese beyde Capitel gehören also wieder hieher.

Musicalischer Streit wegen der kleinen Quarte,

§. 2. Wir nehmen erstlich die so sehr gebräuchliche Quarte minor vor uns. Cap. IV. §. 4 stehet: daß verschiedene gelehrte Musici diese kleine Quarte noch mit unter die Zahl der unvollkommenen Consonanzien setzten, und daß dagegen andere behaupteten, sie wäre eine Dissonanz. Beyde Parteyen geben ihre Gründe an. Liebhaber der Music, die zur Unter-

Untersuchung musicalischer Streitigkeiten Lust haben, können deswegen einsehen die Schriften des Herrn **Sorgens**, **Mathesons**, **Mizlers** und anderer; denn wenn ich einen Anfänger, dem es noch an Erkentniß nöthigerer Dinge fehlet, in den Irr-Garten gelehrter Streitigkeiten führen wolte, das möchte ihm nicht gefallen. Indessen aber ist sehr leicht einzusehen, wie beyderley Parteyen zu dieser Streitigkeit haben kommen können. Der Herr **Löhlein**, der anno 1765 ein sehr nützliches und brauchbares Buch herausgegeben, betitult: „**die Clavier-Schule, oder, eine kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, mit practischen Beyspielen erkläret**,„ schreibet daselbst pag. 78. §. 7. davon also: „Es liegt auch nichts daran, wofür man sie „ halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, „ und ist also ein musicalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz als Dissonanz hat.„ Die Herren Musici nun, welche die kleine Quarte für eine unvollkommene Consonanz halten, werden mir leicht verzeihen, daß ich sie hier unter die Dissonanzien stecke und abhandele. Dieses ist nun nicht deswegen geschehen, daß ich mich schlechterdings hiedurch zur Partey derer solte schlagen, welche sie für nichts anders als eine Dissonanz halten: nein; die Einrichtung und der Zweck meines Aufsatzes haben dieses am dienlichsten erachtet.

ist nicht für Anfänger.

Löhleins Clavier-Schule.

§. 3. Wir haben im vorigen Capitel verschiedene Lieder aus dem grossen Hallischen Gesang-Buche angeführet, darin zwar keine Quarte vorgekommen; allein es hätten deren noch viel mehr können angeführet werden, wenn uns nicht die Quarte im Wege gestanden. Denn man findet sehr wenig Lieder, worin man nicht eine 4te solte sehen, sonderlich am Ende eines Satzes: denn da hat die vor der Schluß-Note hergehende Note gemeiniglich eine 4, welche auch allezeit unsere Quarte minor ist, man findet da entweder $\frac{4}{3}$, oder $\frac{6}{4}_{3}$, $\frac{6}{4}_{5}$, $\frac{5}{4}_{3}$. Deswegen nun ist es sehr nöthig, daß man die 4 bald kennen und brauchen lernet; denn wie viel Lieder müßte der nicht ungespielet lassen, der diese Quarte nicht kennete. Es kömmt also, nächst der 6 und dem reinen Accord, kein Intervallum, sonderlich bey Liedern, öfterer vor, als unsere kleine Quarte.

Die Erkentniß der kleinen Quarte ist sehr nöthig.

§. 4. Wer nun von einem Intervallo höret, welches eine Quarte genant wird, der wird aus dem vorigen schon gelernet haben, daß ein solches Intervallum **vier Töne** von derjenigen Note müsse entfernet seyn, darüber diese Ziffer 4 stehet. Es ist aber unsere kleine Quarte **einen ganzen Ton niedriger**, als die reine oder vollkommene Quinte. Es ist Cap. VI, darin von der Quinte gehandelt worden, nicht nur gezeiget worden, wie leicht die Quarte zu allen Tönen zu treffen, wenn man nur die Quinten perfect weiß; sondern es ist auch daselbst §. 11. ein Quinten-,

Die kleine Quarte ist einen ganzen Ton niedriger, als die reine Quinte,

Quarten- und Sexten-Examen angestellet worden; woraus nun schon bekant seyn wird, wie die kleine Quarte einen Ton tiefer liegt, als die Quinta perfecta. Wer die Terzie major aus dem ersten Theil meines Clavier-Spielers (IV. Abschn. Cap. IX. §. 4. 5. 6.) von der kleinen Terzie wohl hat unterscheiden gelernet, daß nemlich die Terzie major aus zween ganzen Tönen bestehet; der kan auch hieraus die Quarte minor kennen lernen, denn sie liegt nur einen grossen halben Ton höher, als die Terzie major. Z. E. die Terzie major zu *c* ist *e*, die Quarte minor aber zu *c* ist *f*; denn *f* lieget einen grossen halben Ton höher als *e*. Die Terzie major zu *d* ist *fis*, deswegen ist die 4te zu *d*, *g*: weil *g* einen grossen halben Ton höher liegt, als die Terzie major zu *d* das *fis*. Die Terzie major zu *f* ist *a*, folglich ist die Quarte minor zu *f*, *b*. Denn wenn ich hier *h* nehmen wolte, so läge ja die Quarte einen ganzen Ton höher, als die Terzie major. Das wäre aber alsdenn die grosse Quarte, wovon hier aber die Rede noch nicht ist. Es bestehet also die Quarte aus vier Stufen unserer Ton-Leiter (vide pag. 17.). Denn wenn wir daselbst von der ersten bis zur vierten Stufe fortzählen, so finden wir, daß in der Ton-Leiter von *c dur*, als dem Muster aller dur-Töne, die vierte Stuffe *f* heisset, welches die Quarte minor zu *c* ist) und in der Ton-Leiter von *a m ll* (welches das Muster aller moll-Töne ist) finden wir, daß die vierte Stuffe *d* heisset, als welches die Quarte minor zu *a* ist. Es ist also die Quarte minor in allen dur- und moll-Tönen eine Quarta naturalis: denn die natürliche Ton-Folge der harten und weichen Ton-Arten hat die kleine Quarte in sich.

oder einen grossen halben Ton höher, als die Terzie major.

Es ist die Quarta minor eine Quarta naturalis.

§. 5. Das nun die Quarte naturalis und accidentalis ist, davon sehe man Cap. VI. §. 3. 4. 5. und 6. item Cap. VII. §. 3. Daß die Quarte minor angezeiget werde, wenn man ein b durch die 4 findet, $\frac{4}{b}$, ist bekant aus vorigem; denn ein b durch eine Ziffer, oder (wie in gedruckten Noten) nahe an einer Ziffer, machet solches Intervallum immer um einen halben Ton kleiner; ein ♮ aber thut beydes (vide Cap. IX. §. 5.). Es wird also unsere Quarte minor bloß durch eine 4 angezeiget, so lange die Haupt-Ton-Art in keine Neben-Töne ausweichet; es ist die Quarte minor auch viel gebräuchlicher bey Liedern, als die Quarte major.

Durch welche Ziffern sie angezeiget wird.

§. 6. Wir haben Cap. IX. §. 12. gesagt, daß die Sexte eine umgekehrte Terzie wäre; eben also ist nun auch die Quarte eine umgekehrte Quinte, als die Quarte zu *g* ist *c*, umgekehrt, die Quinte zu *c* ist *g*. Es macht aber dergleichen Erklärung und Beschreibung eines Intervalli einem Anfänger die Erlernung derselben oft schwerer als leichter; darum halte man sich nur schlechterdings dabey, daß die kleine Quarte einen ganzen Ton niedriger als die Quinte liegt. Wir wollen um mehrerer

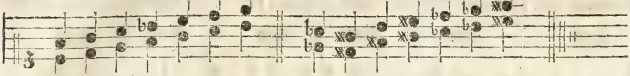
Sie ist eine umgekehrte Quinte.

Deut-

Deutlichkeit willen die Quarte zu den gebräuchlichen Tönen in Noten hersetzen.

Kleine Quarten.

Die kleine Quarten in Noten gezeiget.



Wer die Quinten gut kennet, der rechnet nur immer einen ganzen Ton zurück, so hat er die kleine Quarte. Im ersten Theil des Clavier-Spielers siehet pag. 183. ein Quinten-Cirkel, der zum Quarten-Cirkel wird, wenn ich von *c* nach der linken Hand gehe, als die Quarte von *C* ist *F*, von *F* ist *B* etc.

Quarten-Cirkel.

§. 7. Wir haben Cap. III. §. 6. gesaget: daß man statt der Terzie, die nebst der 5 und 8 zum reinen Accord gehöret, zur Veränderung vorhero erstlich wohl die Quarte nimt, und die andern Ziffern des Accordes, nemlich die 5 und 8, dazu behält. Hieraus sehen wir nun, woher es komme, daß gemeiniglich nach der 4 eine 3 stehet, oder warum sich die 4 in der 3 resolviret oder auflöset. Die Terzie ist die Consonanz, welche eigentlich gemeynet wird, deswegen muß sich die auch nach der Quarte hören lassen. Wenn nun eine von den Stimmen der rechten Hand, die die Terzie zum folgenden Accord haben soll, so beschaffen ist, daß sie zur folgenden Baß-Note eine Quarte abgiebt, so behält diese Mittel- oder Ober-Stimme ihren Ton um die Hälfte länger als die andern Stimmen, und gehet hernach, wann die andern Stimmen die zum folgenden Griff erforderliche Töne schon gemacht haben, erst alsdenn zur Terzie. Das heisset nun retardatio, die Verzögerung, als durch welche viele Dissonanzien entstehen. Die Mittel-Stimme, oder auch wol die Ober-Stimme, hält also ihren Ton, der vor der Terzie des folgenden Griffes lieget, etwas länger, als die andern beyden Stimmen, welche die 5 und die 8 zum folgenden Accord machen sollen, resolviret sich aber doch, ihr dissonirendes Wesen (wodurch aber der Zuhörer aufmerksam geworden, und nach der Terzie ein Verlangen in sich spüret) fahren zu lassen, und zur angewiesenen Consonanz zu gehen; wodurch denn des Zuhörers Begierde erst erwecket, und hernach auch gestillet worden. Wir können uns dieses nicht deutlicher vorstellen, als wenn wir annehmen, daß die vier Singe-Stimmen eine Folge gewisser Noten, darzu reine Accorde kommen solten, in egaler Mensur, als etwa in lauter Viertel, singen solten; da indessen die eine Stimme, es möchte nun Discant, Alt oder Tenor seyn, sich bey ihrem vorigen Viertel über die Gebühr aufhielte, also, daß sie statt des Viertels, welches nur zwey Achtel gilt, eine Zeit von drey Achtel

Sie ist ein Aufhalten der Terzie, die fast immer drauf folget,

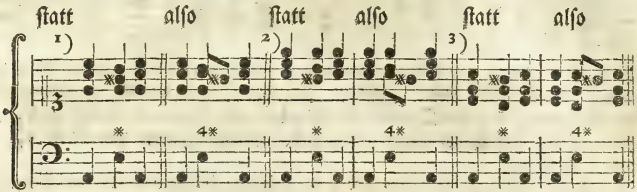
und entstehet also aus der Retardation.

Was das Resolviren der Quarte heisse,

wird noch deutlicher vorgestellet,

dazu nehmen wolte, alsdenn müste ein solcher künstlicher Zauberer das folgende Viertel nicht länger als ein Achtel halten und ansehen, oder die Disharmonie möchte gar zu groß werden, und sie kämen auch nicht zusammen mit einander im Tact aus, als wie folgendes Exempel zeigen wird.

in Exempeln.



Wie die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen ist.

Hieraus ist zu erkennen, daß die Quarte $\bar{a}$ gleich einem Vorschlag (welches eine Manier oder Zierde bey Hand-Sachen oder bey der Melodie ist) zu *gis* ist, und daß eben dieser Vorschlag, welches hier das $\bar{a}$ ist, die Quarte zu *e* ausmacht, und im vorigen Griff schon da gewesen; wie denn die Quarte, wenn die 5 und 3 dazu gehöret, im vorigen Griff fast immer schon zu finden ist, oder vorher lieget. Ein jedes Exempel stehet doppelt: erstlich mit reinen Griffen; zum andern, da die mittlere Baß-Note *e*, statt der Terzie major erstlich die 4 über sich hat. Die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solte hier, wie die erste Hälfte des ersten Exempels zeiget, gleich die Terzie major zu *e*, nemlich *gis*, singen; die in der andern Hälfte des ersten Exempels stehende Quarte über *e* aber lehret ihn, den vorigen Ton noch zu behalten (woraus denn die Quarte zu *e* geworden) und die Terzie *gis* zur andern Hälfte der Note *e* nachzuschlagen. Das heisset nun: die Quarte resolviret sich in die Terzie. Gemeiniglich, sonderlich wenn die Quarte fast am Schluß eines Satzes stehet, folget Terzie major darnach. In den andern beyden Exempeln befindet sich die Quarte einmal unten, und zuletzt auch oben. Man siehet hieraus auch, daß in diesem Fall statt der Quarte wol gleich die Terzie major könte genommen werden; aber sie ist eine schöne Zierde der Melodie, und nicht gering zu achten.

Wie statt der 4 gleich die 3 kommen könte.

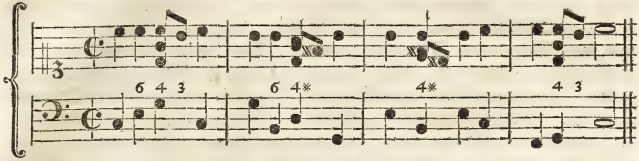
Neben-Stimmen zu 43.

§. 8. Wer also $\frac{4}{3}$, $\frac{4*}{3}$, $\frac{4\bar{a}}{3}$ über einer Note siehet, der hat sich zu merken, daß zur 4 allhier die 5 und 8 gehöre, eben wie zu der Terzie, als wozu sie gleichsam ein Vorschlag ist, und worin sie sich auch resolviren muß, d. i. die Terzie muß darauf folgen. So wie nun alle Griffe dreymal können verändert werden, so auch dieser Quarten-Griff, nemlich daß die Quarte entweder oben, oder mitten, oder unten in der rechten Hand lieget; in welcher Stimme aber die 4 lieget, in eben derselben muß auch die

Der Quarten-Griff kan dreymal verändert werden.

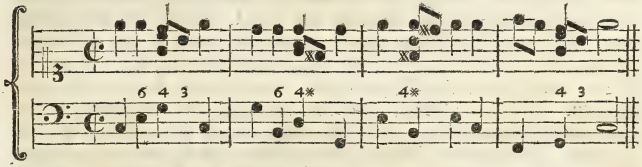
die 3 nachgeschlagen werden, das nennet man nun: die Quarte muß unter sich resolviren. Wir wollen ein kleines Exempel zur Uebung hersetzen:

Resolviret unter sich.



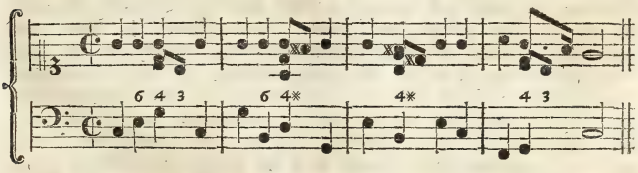
Uebungs-Exempel mit der 8 oben.

Allhier lieget nun die Quarte im ersten und 4ten Tact oben, im 2ten in der Mitte, und im 3ten Tact unten. Den Quarten-Griff habe allhier nur allein, um mehrerer Deutlichkeit willen, ausgeschrieben, weil doch die reinen Accorde und Sexten-Griffe aus vorhergegangenem schon bekant geworden; man übe dieses kleine Exempel. Es ist in diesem Exempel mit der Octave angefangen, nemlich im Anfangs-Accord haben wir die 8 oben genommen. Wir wollen nun auch die Terzie oben nehmen, so wird die Quarte eine andere Lage bekommen, als:



Dasselbe mit der Terzie oben,

Hier lieget nun die Quarte im ersten und vierten Tact in der Mitte, im 2ten unten, und im 3ten oben. Wenn wir nun dieses Exempel mit der Quinte im Anfangs-Accord anfangen, so liegt die Quarte im ersten und 4ten Tact unten, im 2ten oben, und im 3ten Tact in der Mitte, als:



mit der 5te oben.

Im andern Tact stehet im Griff die unterste Note unter der Linie mit einem Strich, diß ist nun ungestrichen *a*.

§. 9.

Quarte, als ein Vorschlag zur Terzie.

§. 9. Es ist die Quarte, wie §. 7. gesagt worden, als ein Vorschlag der darauf folgenden Terzie anzusehen, und hat in der Harmonie, oder beym General-Baß-Spielen, eben den Nutzen und dieselbe Wirkung, als der Vorschlag bey Hand-Sachen. Es schreibt der Herr Bach in seinem **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**, pag. 62. von dem Nutzen der Vorschläge also: „Die Vorschläge sind eine der „ nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowol die Melodie als Harmo„ nie. Im erstern Fall [nemlich bey der Melodie, oder bey Hand-Sachen] „ erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; „ indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen „ könten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie „ zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der „ Erfahrung, daß überhaupt in der Music das vernünftige Wiederholen „ gefällig macht. Im andern Falle [nemlich bey der Harmonie, als „ womit der General-Baß zu thun hat] verändern sie die Harmonie, „ welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. **Man kan „ alle Bindungen und Dissonanzien auf diese Vorschläge zurück füh„ ren**; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?„ Unter den Dissonanzien, welche als Vorschläge können angesehen werden, sind es vornemlich die Quarte, Septime und None. Wenn die Quarte, wie hier, im vorigen Griff schon vorher gelegen, so heisset sie eine **gebundene Quarte**, und kan man sie alsdann, sonderlich beym Spielen auf der Orgel, wohl binden oder liegen lassen, ohne sie aufs neue wieder anzuschlagen. Sonsten hat man auch eine **durchgehende Quarte**, welche nicht vorhergelegen, dabey aber doch auch als ein Vorschlag anzusehen ist, und oft nur einen Terzien-Raum füllet, gleich den durchgehenden Noten, die man ausgeschrieben findet, nur mit dem Unterscheid, daß sie zur folgenden, nicht aber zur vorhergegangenen Note gilt; wir werden hernach noch einmal von dieser durchgehenden Quarte zu reden haben.

Nutzen der Vorschläge, bey Hand-Sachen,

beym Gen. Baß.

Was eine gebundene,

und was eine durchgehende Quarte sey.

Quarten-Griff ist wenig vom reinen Accord unterschieden.

§. 10. Es gehöret also zur 4, wenn eine Terzie dahinter stehet, oder wenn sie nicht noch eine andere Ziffer über sich stehen hat, die 3 und 8, wie §. 8. schon gesagt, und ist dieser Quarten-Griff eine kleine, doch anmuthige, Veränderung eines reinen Accordes, nemlich man hat statt der 3 nur vorhero erst die 4, als einen Vorschlag zur Terzie genommen. Nun haben wir schon Cap. III. §. 6. gesagt: daß man auch wol zwey Intervalla eines reinen Accordes zugleich verändert, nemlich man nimt nicht allein statt der 3 die 4, sondern auch statt der Quinte die Sexte, und behält nur vom reinen Accord bloß die Octave unverändert: daher ist nun der Griff $\frac{4}{6}$ entstanden; die 6 ist in diesem Griff als ein Vorschlag zur 5te, und die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen; deswegen

Vom Griff $\frac{4}{6}$, woher er entstanden.

gen folget nun auf 4 gemeiniglich 3, oder 5, oder 6, und zwar noch über eben der Note, darzu man den Griff mit der 4 geschlagen, alsdenn theilet die rechte Hand gleichsam diese Note; ist die Baß-Note ein Viertel, so schläget man den Griff 4 zugleich mit dem Baß an, und gilt der Griff nur Ein Achtel, zum andern Achtel des Viertels wird 3 angeschlagen; ist aber die Baß-Note in keine egale Theile zu theilen, als wenn der Baß ein Viertel mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Achtel gilt, und deswegen bey der Theilung ein Bruch käme) oder einen halben Tact mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Viertel gilt), so wird der Griff 4 zwar gleich zu der Baß-Note angeschlagen, er bleibt aber zwey Drittel liegen, und zum letzten Drittel dieser unegalen Baß-Note wird 3 angeschlagen; als wenn der Baß ein Viertel mit einem Puncte hat, welches drey Achtel gilt, so bekömmt der Griff 4 zwey Achtel, und 3 nur Ein Achtel. Oder hat der Baß einen halben Tact mit einem Puncte, so gilt die Note drey Viertel, davon bekömmt die rechte Hand im Griff 4 zwey Viertel, und 3 gehet zum Puncte, und hat nur Ein Viertel. Denn eben diese Regel gilt in Hand-Sachen bey den Vorschlägen, als welche die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen. Bey Liedern findet man nun 43 sehr kurz vor dem Schluß eines Satzes, oder bey der Cadence; ja es wird die Cadence eben dadurch gemacht. Eine Cadence aber zeiget an, daß ein musicalisches Stück oder Lied entweder gänzlich oder nur zum Theil zu Ende gehet, und folget ordinair der reine Accord zu dem Tone des Basses, darin ein Stück, oder auch bey Liedern ein Satz, sich endiget. Bey der Cadence nun kan die 4 und auch die 4, wenn eine 3 darauf folget, ein wenig länger ausgehalten werden, als ein Zeichen, daß man einen Schluß oder musicalisches Punctum zu erwarten habe. Wir werden Gelegenheit nehmen, hernach noch etwas mehr von der Cadence zu reden.

Warum auf 4 die 3 folgen.

Dessen Ausübung.

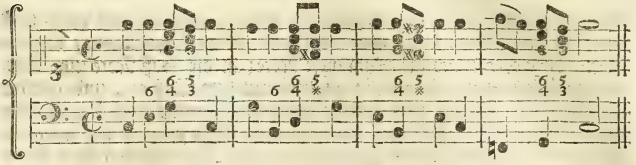
Beypunctete Baß Noten, oder bezifferter Punct.

43 ist sehr gebräuchlich bey einer Cadence.

§. 11. Beym Griff 4 lieget die Quarte gar oft im vorhergehenden Griff schon präpariret, doch aber ist dieses nicht allezeit unumgänglich nöthig. Es ist aber der Unterscheid des Griffes 43 und 43 sehr geringe. Ich will über 43 noch ein paar Neben-Ziffern schreiben, die zwar auch dazu gehören, aber nicht immer darüber geschrieben werden; so kan man es deutlich sehen, als 43 und 43. Hieraus sehen wir, daß statt der 5 nur die 6 genommen worden. Wir wollen unser Exempel §. 8. allhier verändern, und statt 43 den Griff 43 nehmen, als welches sehr oft bey Liedern geschehen kan, und nur bloß den Griff 4 und 3 in Noten aussetzen, als:

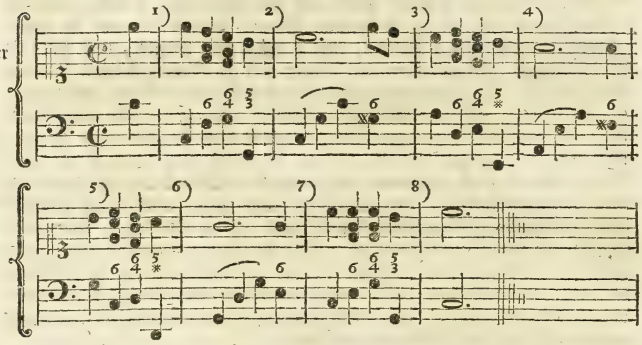
43 ist nur wenig vom Griff 43 unterschieden.

Exempel, da 4 vorher lieget.



Hier finden wir, daß der ganze Griff 4 im vorhergehenden Sexten-Griff gelegen, und also nur gleichsam repetiret wird: deswegen ist nun dieser Griff 4 gar leicht zu erlernen, der indessen doch so oft vorkömmt. Es liegt aber dieser Griff nicht allezeit vorhero; eben wie die Quarte, wenn sie keine gebundene, sondern durchgehende Quarte (vide §. 9.) ist, auch nicht vorhero lieget, davon mag folgendes Exempel eine kleine Probe seyn.

Exempel, da 4 nicht vorher lieget.

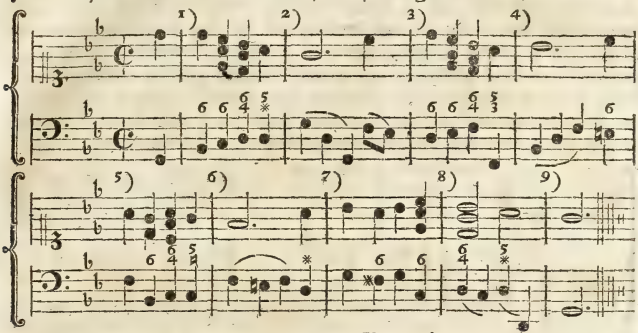


Anmerkung hierüber.

Diß klingt nun harmoniöser und lieblicher, als wenn alles in bloßen Accorden und Sexten-Griffen einher gehet; das sieht nun schon ein Bißgen bunt aus, und hat doch wenig zu bedeuten, es ist leicht. Wir sehen aber hier, daß der Griff 4 allhier nicht, wie im vorigen Exempel, vorher lieget, nicht Ein Ton davon ist im vorigen Griff vorhanden, den 7ten Tact ausgenommen, da liegt der ganze Griff schon fertig im Sexten-Griff zu *e*, es nimt der Baß hier auch eine andere Tour, als im 2, 4 und 6ten Tact. Im Sexten-Griff zu *gis* und *fis* muß die Octave wegbleiben; weil man nicht gerne ein fremd Creutz, wie hier vor *g* und *f* stehet, verdoppelt (vide Cap. X. §. 8. die 3te Anmerkung). Zudem würde es bey *fis* auch eine verbotene Octave in der Mittelstimme abgeben, weil motus rectus

da

da ist (vide C. X. § 2. 7te Anmerkung); es kan bey *gis* die Sexte verdoppelt werden. Weil nun dergleichen Art Sätze viel vorkommen, so wollen wir auch ein klein Exempel aus einem moll-Tone hersetzen, und zwar nach Art einer Lieder-Melodie, es ist aus *g moll*.



Noch ein Exempel über $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ aus *g moll*.

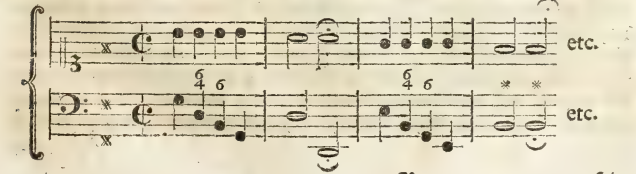
Wann hier und im vorigen Exempel ein Bogen über 2 bis 3 Baß-Noten stehen, als im 2, 4, 6 und 8ten Tact, das zeiget an, daß solche Noten allein, ohne Griff, gehen; denn es zeiget die rechte Hand auch deutlich an, wann ein Griff zu schlagen, nemlich hier bey ieder Discant-Note. Diese Exempel geben auch Gelegenheit, die Sexten-Griffe zu üben, und einen zur Spielung der folgenden sechs Chorale vorzubereiten.

Anmerkung.

§. 12. Wir merken bey dem Griff der $\frac{6}{4}$ noch an, daß bisweilen, sonderlich und allein mitten im Satze eines Liedes, nach der 6 keine 5 ausgeschrieben stehet, sondern nur nach der 4 eine 3, als $\frac{6}{4}\frac{3}{3}$. Diß zeiget nun an, daß die Sexte liegen bleiben soll, und ist hier die 4 nur ein durchgehender Vorschlag zur 3, davon im folgenden §pho noch ein wenig wird vorkommen. Oft lieget dieser Griff $\frac{6}{4}$ nicht allein **vorher**, sondern bleibet auch **hernach** unverändert liegen, und es folget auch keine $\frac{5}{3}$ darauf, wie aus den beyden ersten Sätzen des Liedes num. 1251. **Wunderbarer König**, zu ersehen, welche hieher setzen will.

Vom Griff $\frac{6}{4}\frac{3}{3}$.

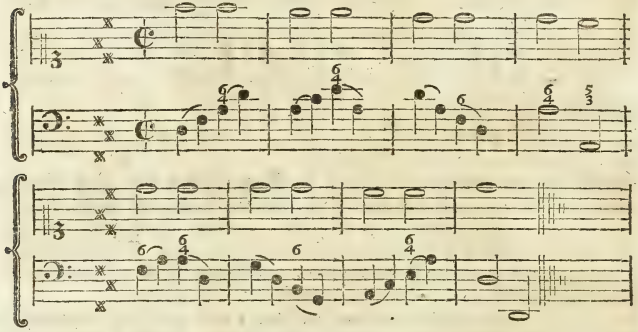
Der Sext-quarten-Griff liegt nicht allein oft vorher, sondern bleibt auch oft nachher liegen.



Alsdann ist dieser Griff leicht.

Hier könte im Baß im ersten Tact viermal *g*, und im dritten Tact viermal *e* geblieben seyn, allein zur Veränderung borget der Baß gleichsam Töne aus dem Griff der rechten Hand, und schläget nach einander an, was die rechte Hand zugleich anschläget. Dahero zeiget der Griff $\frac{4}{2}$ über *d* hier nur an, daß ich meinen vorigen Griff nur wieder anschlagen kan. Wer sich solche Stellen merket, der hat bey dergleichen Gängen nicht lange nach dem Griff $\frac{4}{2}$ und nach der Sexte zu suchen. Wir wollen noch ein klein Exempel aus *d dur* herſetzen, und der rechten Hand lauter halbe Schläge geben, deswegen gehet nun das 2te und 4te Viertel im Baß durch, und schlägt die rechte Hand zu $\frac{4}{2}$ eben denselben Griff wieder an, den die erste Note im Baß eines ieden Tactes gehabt.

Exempel hievon.



Anzeige der bisher abgehandelten Ziffern und Griffe.

§. 13. Die Ziffern, die wir nun abgehandelt haben, sind die 8, 5, 3, 6 und kleine Quarte; daraus haben wir nun zusammensetzen gelernet, den reinen Accord aus 5, 3, 8. Ferner den Sexten-Griff aus 6, 3, 8, oder aus 6, 3, mit Weglassung der 8, oder daß man statt derselben die 6 oder 3 verdoppelt. Ferner haben wir nun auch schon die Quarte brauchen gelernet, und vernommen, daß die 4, wenn sie statt der Terzie eines reinen Accords genommen worden, als ein Vorschlag zu dieser Terzie könne angesehen werden, und alsdenn die 5 und 8 zu Neben-Ziffern hat, und in eine 3 verwandelt wird. Wir haben nun auch schon den Griff $\frac{4}{2}$ gehabt, und bemerket, daß dieser Griff sich in einen reinen Accord resolviret und auflöſet, und alsdenn $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}$, oder $\frac{8}{3}$ nach sich hat; da denn die 6 als ein Vorschlag zur 5, und die 4 als ein Vorschlag zur 3 angesehen werden kan. Es ist zwar die Sexte eine Consonanz, und hat, nach Cap. IV. §. 7. eigentlich keine Resolution nöthig; weil sie sich hier aber zur Quarte geselllet, so

muß

muß sie, sonderlich bey Cadenzen, sich auch der Resolution unterwerfen. Doch haben wir auch schon §. 12. angemerket, daß der Griff $\frac{4}{3}$ die Sexte, sonderlich in der Mitte des Satzes eines Liedes, unverändert behält, und die 4 nur allein in eine 3 verwandelt wird. Alsdenn ist die Quarte in moll-Tönen oft eine Quarta diminuta (oder verminderte kleine Quarte) die noch einen halben Ton kleiner ist, als die Quarte minor, in diesem Fall stehet nun hinter der 6 keine 5, sondern nur hinter der 4 eine 3, also: $\frac{6}{4\,3}$. Weil diese verminderte Quarte sich gerne in moll-Tönen zur Sexte geselllet, wann im Baß ein Semitonium, das durch ein fremd * entstanden, solche mit Weglassung der Octave bedarf; so ist diese 4 nichts anders, als ein Vorschlag zum Sexten-Griff ohne die Octave. Es lieget in Liedern diese 4 gemeiniglich in der Ober-Stimme, nicht aber im vorigen Griff, sondern ist gleich einem Vorschlage, der einen Terzien-Sprung ausfüllet.

Im Griff $\frac{6}{4\,3}$ ist die 4 oft eine Quarta diminuta.

Wie dieser Griff anzusehen.

§. 14. Nun ist noch eine Zusammensetzung unserer schon erlernten fünf Ziffern da, es geselllet sich zu $\frac{6}{4}$ auch noch wol, statt der 8, die Terzie, also: $\frac{6}{4\,2}$. Dieser Griff wird über die Noten bloß durch $\frac{4}{2}$ angedeutet, da man denn wissen muß, daß die 6 dazu gehöret. Anfänger verwundern sich gemeiniglich über solche Griffe, da zwey Töne zusammen liegen, als in dem gewöhnlichen Quarten-Griff, wozu die 5 und 8 gehöret, lieget 4 und 5 bey einander, und hier 3 und 4. Wir werden im folgenden Capitel auch zusammen haben die 5 und 6; wie auch die 7 und 8. Dem sey nun wie ihm wolle, es löset sich doch bald wieder zur selben oder folgenden Note auf. Sonsten ist es auch wahr, daß die Harmonie lieblicher ist, wenn dergleichen Griffe so eingerichtet werden, daß keine zwey Töne, bey einander liegend, zusammen angeschlagen werden, und diß kan geschehen beym Quarten-Griff, wenn man die 4te oben und die 5te unten nimt, und beym Griff $\frac{4}{2}$, wenn die 3 oben und die 4 unten lieget. Im Griff $\frac{6}{5}$, wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, bey der kleinen 7, dazu oft auch die 8 gehöret (wovon auch bald folgen wird) wenn man die 7 oben und die 8 unten nimt. Weil nun die None, 9, eben wie eine Secunde zu betrachten, und die 3 zu sich nimt, so können allhier auch zwey Töne zusammen kommen: nimt man aber die 9 oben und die 3 unten, so klingt es schon besser. Indessen aber wird hiemit nicht gesagt, daß man bey solchen Griffen, wo zwey unmittelbar nach einander liegende Intervalla vorkommen, immer eine solche Zerstreuung beobachten müsse: nein! denn erstlich bey Liedern, wo die Melodie in der rechten Hand oben seyn muß, müssen solche beyde an einander liegende Intervalla oft zusammen liegend genommen werden; und zweytens bey andern Sachen,

Vom Griff $\frac{6}{4\,2}$.

Wie die Griffe, welche 2 Töne neben einander liegend haben, zertheilet am besten klingen.

Jedoch werden sie auch wohl bey einander liegend gebraucht.

wo man nur bloß die Baß-Stimme vor sich hat, wovon der IIte Abschnitt handeln wird, erfordert die Lage der Hand auch oft, daß man zwey Töne in der rechten Hand zusammen liegend nehmen muß, oft aber hat hier die Zerstreuung (daß ich so rede) statt; zwey Töne, die **einen ganzen Ton** von einander liegen, werden nun wol aneinander liegend zusammen angeschlagen; wenn aber solche zwey Töne nur **einen grossen halben Ton** von einander liegen, so klingt es schon viel härter, und ist alsdenn die Zerstreuung ein Mittel, solche Dissonanzien ein wenig lieblicher zu machen. Untersuchen wir die oben bemeldte Griffe, so werden wir finden, daß sie doch einen ganzen Ton von einander liegen; denn bey $\frac{4}{3}$ ist die 3 eine kleine Terzie, und wenn 4 5 zusammen liegen, so ist ihre Entfernung auch einen ganzen Ton, und so weiter.

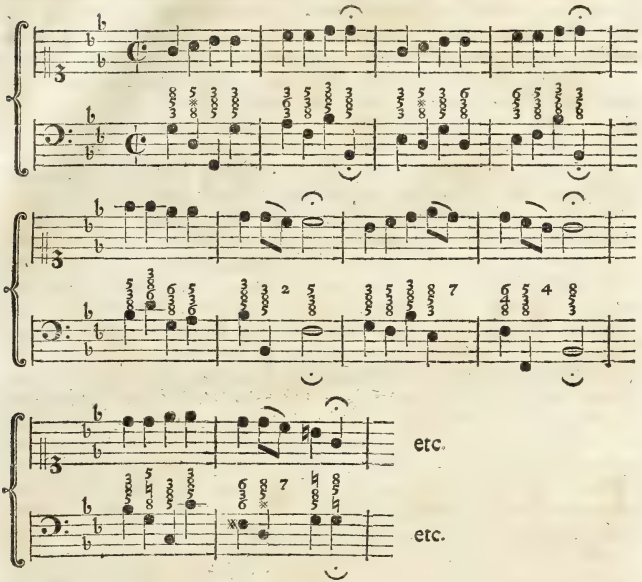
Einwurf: Ob es nicht gut wäre, wenn eine iede Baß-Note immer 3 Ziffern über sich hätte.

§. 15. Hiebey möchte iemand gedenken, es wäre gut, wenn die Ziffern in der Ordnung über die Noten stünden, wie sie in der rechten Hand zu machen sind, da denn bey Liedern, die öberste Ziffer immer die Discant-Note, als welche doch oben im kleinen Finger seyn muß, anzeigte; so hätte ich doch den Vortheil davon, daß ich nicht nöthig hätte, die oben stehende Ziffer erst zu suchen, weil ich wüßte, daß der Discant solche Ziffer schon hätte; denn oft stehet über eine Baß-Note eine 4 oder $\frac{4}{3}$ oder sonst eine Ziffer, da ich mir viel Mühe gebe, sie zu suchen, habe ich sie denn endlich gefunden, so sehe ich, daß all mein Bemühen umsonst gewesen, weil der Discant diese Ziffer ausmachte; stünde nun aber solche Ziffer, die der Discant hat, immer oben, so hätte ich mich mit der obersten Ziffer nichts zu bemühen, sondern ich wüßte eben dadurch gleich, daß der Discant immer die oberste Ziffer hätte. Hierauf dienet folgendes:

Beantwortung und Beweis, daß dieses nicht rathsam wäre.

Erstlich müßte man alsdenn alle Intervalla, selbst diejenigen, welche einen reinen Accord ausmachten, nemlich die 3, 5 und 8, über eine iede Note ausschreiben; zum andern würde daraus folgen, daß über eine iede Note drey Zahlen müßten stehen. Diß ließ sich nun freylich bey Liedern noch wol thun; und man könte alsdenn auch beym Sexten-Griff die Octave, wenn sie nicht dabey dürfte gemacht werden, unausgeschrieben lassen; es könte ferner beym Sexten-Griff die 3 oder 6, wenn sie verdoppelt werden solte, zweymal geschrieben werden; dann wüßte man auch gleich, was in einem ieden Griff oben, oder unten, oder in der Mitte liegen müßte. Diß wäre nun freylich ein Vortheil. Ich will nur zur Probe einige Sätze eines Liedes so aussetzen, um einem Anfänger zu zeigen, wie verkehrt sein Rath wäre.

JEsu deine Liebes-Flamme. N. 941.



Das siehet nun bunt genug aus: und gewiß, wenn eine solche Bezifferung Mode wäre, so würde der General-Baß noch viel weniger Liebhaber finden, und ein Rechen-Schüler würde denken, da gibts was zu rechnen. Viele würden denken, sie könten den General-Baß unmöglich lernen, und sich folglich nimmer dran machen. Cap. IX. §. 14. habe auch schon angezeiget, daß es gar nicht rathsam wäre, alle Ziffern, so wie hier zur Probe geschehen, über die Noten zu schreiben. Ein Lehrling würde verdrießlich drüber werden, und einem Verständigen nutzte es noch weniger. Was würde man nicht für Mühe und Arbeit im Schreiben damit haben? Wie viel Druckfehler würden sich bey gedruckten Noten, selbst bey der sorgfältigsten Correctur, mit einschleichen? wie schwer wäre die Haupt-Ziffer von den zwey Neben-Ziffern zu unterscheiden und zu finden? Deswegen ist es ja viel besser, daß man einen reinen Accord

(in

Die heutige Mode ist in diesem Stücke die beste.

(in so ferne er nach allen seinen Intervallen natürlich in der Scala enthalten ist) gar nicht über die Note durch Zahlen angezeiget, und bey den andern Griffen nur gleichsam die Abweichung vom reinen Accord, und durch welches Intervallum man davon abgewichen ist, über die Noten setzet.

Tabulatur und Solmisation sind veraltet.

§. 16. Es wäre sonst die Tabulatur, darin man statt der Noten und Ziffern die Benennung der Töne eines jeden Griffes ausschreibt, noch besser. Sie kan aber auch ohne Schaden, gleich dem veralteten und vom Herrn **Mattheson** zu Grabe gesungenen vt, re, mi, fa, sol, la, zurück bleiben, und unter die Zahl der musicalischen Antiquitäten oder Alterthümer mitgerechnet werden. Die beste Art ist die gewöhnliche ietzige Art, da man durch Regeln anzeiget, was diese oder jene Haupt-Ziffer, welche man über die Noten findet, für Neben-Ziffern haben muß, und wie man bey Ermangelung der Discant-Noten zu der einzigen Baß-Stimme bald dieses, bald jenes Intervallum eines Griffes oben haben müsse. Wenige Regeln überheben einem hier viele Mühe im Schreiben, Drucken und Spielen. Wolte man aber im Discant die Griffe immer ausschreiben, das wäre freylich auch sehr beschwerlich für einen Anfänger, und auch nicht zu rathen, daß einer sich daran bey Spielung der Lieder nach dem General-Baß gewöhnte. Es hätte aber doch den Nutzen, daß man sich bald würde finden können, wenn etwa in Hand-Sachen oder Oden fürs Clavier dergleichen ausgeschriebene Griffe vorkämen, wie denn genug geschicht, sonderlich heut zu Tage, da mancher Componiste seine Oden gerne nach seiner Intention rein und nett will gespielet wissen, und deswegen die Harmonie zur Melodie füget, das ist: er setzet die Griffe aus, so, wie er sie haben will; er vertheilet sie, und gibt der rechten Hand bald Einen, zwey bis drey Töne, und der linken, was der Harmonie noch nach dem Sinn des Componisten fehlet. In dem neuen Wernigerodischen Choral-Buche findet man verschiedene Lieder dieser Art, als z. E. p. 7. **Allmächtiger! sprich nur ein Wort** ꝛc. sonderlich aber pag. 9. **Auf, auf, mein Herz, dich diesem hinzugeben**, die andere Melodie, welche sehr vollstimmig ausgesetzet ist, und mehrere. Diß gehöret aber zum zierlichen künstlichen General-Baß-Spielen, welches zu üben und zu beurtheilen eine Erfahrenheit in der Composition voraussetzet; indessen kan doch das Spielen nach ausgesetzten Griffen einem die Sache ein wenig leichter machen. Wir werden Gelegenheit genug haben in den Exempeln, die noch vorfallen werden, Griffe auszuschreiben, dahero nicht nöthig, deswegen ein Exempel herzusetzen. Wir gehen nun wieder zu unserm abzuhandelnden Griffe $\frac{6}{4}$.

Was vom Ausschreiben der Griffe zu halten.

Hätte noch seinen Nutzen.

Weiter vom Griff $\frac{6}{4}$, der

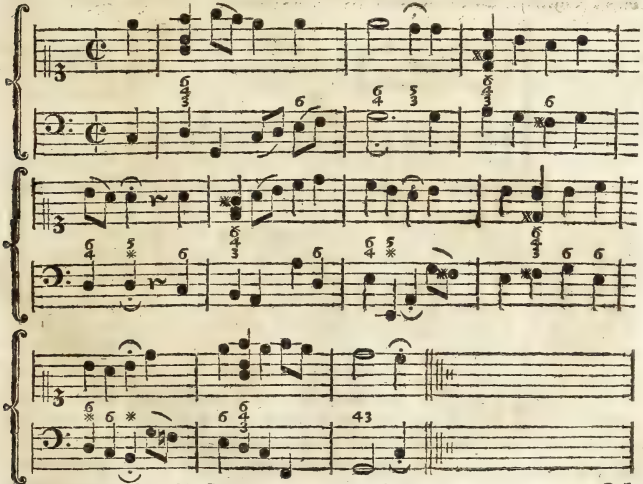
§. 17. Wir haben im Anfange des 14ten Sphi nun gehöret, daß zur $\frac{4}{4}$ statt der 8 auch wol die 3 genommen wird. Dieser Griff kommt man-

manchem im Anfange etwas schwer an, sonderlich wenn die 3 oben lieget; es ist aber dieser Griff sehr gebräuchlich, sowol in moll- als dur-Tönen, deswegen ist er nun auch fleissig zu üben. Oft findet man, daß dieser Griff nach seinen drey Intervallen über die Baß-Noten ganz ausgeschrieben stehet, also: $\frac{6}{4}$. Ist aber in diesem Griffe die natürliche Sexte gemeynet, so wird sie gemeiniglich nicht drüber gesetzet, sondern es stehen nur zwey Ziffern, $\frac{4}{3}$, dazu denn die 6 gehöret. Weil aber dieser Griff $\frac{4}{3}$ die Sexte major gerne in ihrer Gesellschaft hat, selbige aber oft in der Scala des Haupt-Tones, wegen der Neben-Töne, darin ein Stück weichet, klein ist; so findet man oft eine Sextam maiorem accidentalem über $\frac{4}{3}$ ausgeschrieben, also: $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6\sharp}{4}$. In Liedern findet sich dieser Griff auch oft: ja, wie wir weiterhin hören werden; so darf zur Sexte major oft die 4 und 3 genommen werden, selbst wenn sie nicht dabey gezeichnet stehen. Die Lieder des 15ten Capitels werden solche Ziffern nun zwar auch haben; dem ohngeachtet wollen wir doch noch erst ein klein Exempel voran gehen lassen, darin nicht allein diese Ziffer oder dieser Griff etlichemal nach seiner dreyfachen Veränderung vorkömmt, sondern auch die schon abgehandelte Griffe repetiret werden. Man spiele es Choralmässig.

sehr gebräuchlich ist.

Dessen Schreib-Art.

Die Sexta maior accidentalis hat gerne 4 und 3.



Exempel, worin die bisher abgehandelte Griffe befindlich sind.

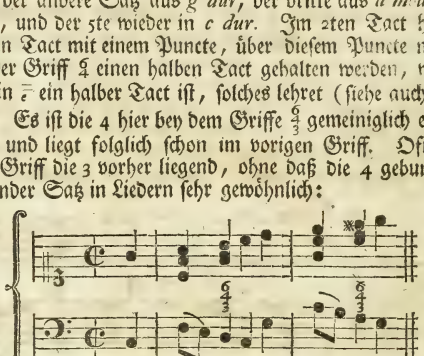
Wie die hier ausgesetzte Griffe recht zu gebrauchen sind.

Ich habe den bishero noch unbekant gewesenen Griff $\frac{4}{3}$ hier in Noten ausgesetzet, da man ihn denn examiniren muß, ob die verlangten Ziffern auch drin enthalten sind, und wo eine iede lieget; denn so muß man dergleichen ausgeschriebene Griffe zu seinem wahren Nutzen anwenden: denn wer hier froh seyn wolte, daß der Griff ausgesetzt wäre, und denken, hiedurch wäre er der Mühe ihn zu suchen überhoben worden; der würde des rechten Zwecks ganz verfehlen. Nein, man suche ihn, und sehe, obs mit dem ausgeschriebenen Griffe übereinkommt. Sonsten wollen wir noch kürzlich folgendes hiebey anmerken.

Anmerkungen über voriges Exempel.

§. 18. Es weichet dieses kleine Exempel in drey Neben-Töne aus, als da ist der andere Satz aus *g dur*, der dritte aus *a moll*, der vierte aus *e moll*, und der 5te wieder in *c dur*. Im 2ten Tact hat der Baß einen halben Tact mit einem Puncte, über diesem Puncte nun stehet $\frac{5}{3}$, muß also der Griff $\frac{4}{3}$ einen halben Tact gehalten werden, wie der Discant, worin $\frac{5}{3}$ ein halber Tact ist, solches lehret (siehe auch §. 10. dieses Capitels). Es ist die 4 hier bey dem Griffe $\frac{5}{3}$ gemeiniglich eine gebundene 4 (§. 9.) und liegt folglich schon im vorigen Griff. Oft findet man bey diesem Griff die 3 vorher liegend, ohne daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr gewöhnlich:

Gebundene Terzie.



Bey vielen gradatim gehenden Sexten-Griffen ohne Octave, lieget die 6 gerne oben.

Bey den Sexten-Griffen muß hier die Octave wegbleiben zu *fis* im andern Satz, weil hier motus rectus ist (vide Cap. X. §. 6. die 5te Anmerkung, item ibid. §. 8. 3te Anmerk.). Der vierte Satz hat auch drey Sexten-Griffe, da Baß und Discant gradatim mit einander herunter gehen, allwo auch die Octave wegbleiben muß. Es liegt die 6 oben und die 3 unten, und dieses ist auch die beste Art, viele Sexten-Griffe, wo der Baß gradatim gehet, nach der Reihe abzufertigen, nemlich man nimt die 6 oben, im vorigen Capitel hatten wir §. 4. im Liede N. 2. auch eine Sexten-Folge, wo aber die Terzie oben und die 6 unten liegen mußte, wozu einen die Melodie des Discants verband, denn sonsten ist es immer besser, daß bey solchen Sexten-Griffen die 6 immer oben lieget, wie wir auch bey diesem Liede am Ende der dritten Anmerkung angezeiget haben. Denn wenn bey solchen gradatim gehenden Sexten-Griffen die Terzie oben lie-

get,

get, so machet die rechte Hand lauter Intervalla einer Quinte, welches nicht gut, sondern ein ungeschickter Gang ist, sonderlich wenn zwischen dem Tenor und Baß ein grosser leerer Raum (ein grosses Vacuum) ist, vide Cap. X. §. 6. 5te Anmerk.

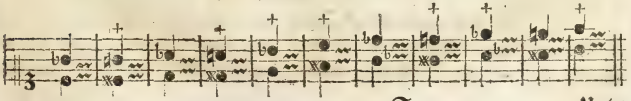
§. 19. Ehe wir wieder sechs Lieder zur Uebung hersetzen, wollen wir uns noch erstlich mit der kleinen Quinte und kleinen Septime recht bekant machen, alsdenn werden wir Lieder genug finden, die einer, der die vorhergehenden Capitel wohl durchstudiret hat, ohne Mühe wird spielen können: man übe aber dieses Exempel der $\frac{7}{3}$ fleissig, damit man nicht Ursache habe, sich lange zu bedenken, wenn dergleichen Griff vorkömmt. Der Griff $\frac{6}{5}$ ist fleissig zu üben.

CAPVT XII.
Von der kleinen Quinte.

§. 1. Man wundere sich nicht, daß wir noch einmal von der Quinte handeln wollen, da doch schon im sechsten Capitel von der Quinte weitläuftig ist gelehret worden; es ist aber allda von der vollkommenen Quinte, die zum reinen Accord gehöret, geredet, und welche eine vollkommene Consonanz ist. Ich habe Cap. IV. §. 5. diese kleine Quinte mit zu den Dissonanzien gerechnet, obgleich verschiedene Musici sie auch für **eine unvollkommene Consonanz** wollen ausgeben. Cap. VI. §. 3 findet man ihre verschiedene Benennung: daselbst ist auch versprochen worden, noch weitläuftiger von der kleinen Quinte zu handeln; welches nun allhier geschehen soll. Die kleine Quinte ist eine Dissonanz.

§. 2. Diese kleine Quinte ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die vollkommene Quinte, davon das 6te Capitel gehandelt hat, und bestehet aus zween ganzen und zween grossen halben Tönen, da hingegen die Quinta perfecta aus dreyen ganzen und einem grossen halben Ton bestehet. Indessen nimt sie im Noten-Plan doch den Raum einer Quinte ein, und kan aus einer ieden vollkommenen Quinte eine falsche oder kleine Quinte werden, wenn man entweder den untersten Ton dieses Intervalli, oder den Baß, durch ein * erhöhet, oder wenn man die Quinte selbst, nemlich den obersten Ton dieses Intervalls, durch ein b erniedriget. Wir wollen die gebräuchliche kleine Quinten hersetzen, und diejenigen, die man vorhero am nöthigsten wissen muß, durch ein kleines + anzeigen. Beschaffenheit derselben. Sie ist leicht zu finden, wenn man Quintam perfectam kennet.

Die kleinen Quinten.



Alle kleine Quinten in Noten, nebst

Anzeige, wie sie sich resolviren.

Unter diesen eilf kleinen Quinten sind die sieben mit + bezeichnete sehr gebräuchlich, und wohl zu merken. Wir haben in der Scala diatonica eine solche kleine Quinte zu *b*, nemlich *f*. Darum muß nun die Quinta perfecta zu *b* ein * vor *f* annehmen (siehe den ersten Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 5.). Wenn man von diesen Quinten die * *, bb und ♮ ♮ wegnähme, so wären es lauter vollkommene Quinten, ausgenommen die letzte zu *b*, als welche, wie oben gesagt, von Natur eine kleine Quinte in der Scala diatonica hat. Im 8ten Capitel §. 12. in der 2ten Anmerkung haben wir der kleinen Quinte auch schon gedacht, und angezeiget, wie man derselben beym Accorden-Exempel aus den moll-Tönen nicht gut könne entrathen, und wie man alsdenn wol einen Bogen drüber findet, also: 5; da wird sie gleichsam zur Noth bey einem reinen Accord als ein Lücken-Füller genommen; denn eigentlich gehöret die Quinta perfecta zum reinen Accord.

Wie ihre Resolution geschicht.

§. 3. Weil nun die Quinte minor eine Dissonanz ist, so hat sie auch einer Resolution nöthig: diß ist aber hier nun nicht also zu verstehen, daß etwa eine 4 oder 6, als welche sonst ihre beyde Nachbarn sind, daraus werden müßte; nein, der folgende Griff gehet gemeiniglich einen halben, zuweilen auch einen ganzen Ton herunter: das ist, die Stimme, worin die kleine Quinte gewesen, muß einen Grad herunter gehen; der Baß hingegen gehet einen Grad, welcher gemeiniglich aus einem halben Ton bestehet, herauf, dieses zeigen die kleinen Custodes 𝄐 an, welche ich gleich hinter die §. 2. ausgesetzte Quinten gesetzet habe.

Ihre Neben-Ziffern sind 6 und 3, daher der bekante Griff §,

§. 4. Die Neben-Ziffern zu dieser kleinen Quinte sind die 6 und 3, als welche auch besser dazu harmoniren, als die 8 und 3. Man findet die 6 auch gemeiniglich schon darüber, dazu denn nichts weiter als die 3 kömmt. Die 6 ist fast immer eine kleine Sexte, daher nun, weil die Quinte auch klein ist, liegen beyde Töne der 6 und 5 auch einen ganzen Ton von einander, vide Cap. XI. §. 14. und harmoniren, sonderlich wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, sehr schön. Dieses ist nun der bekante sechs-fünfen-Griff, welchen man fast allenthalben antrift; dahero muß man sich diesen Griff wohl bekant machen. Der Herr **Mattheson** sagt in seiner Organisten-Probe pag. 5. daß er bey der Information in Acht genommen und angemerket, daß es oftermals an der § im Accompagniren fehle; diß werden mehrere Informatores an ihren Discipeln auch observiret haben; um desto bekanter mache man sich derohalben mit diesem Griffe.

welcher sehr vorkömmt.

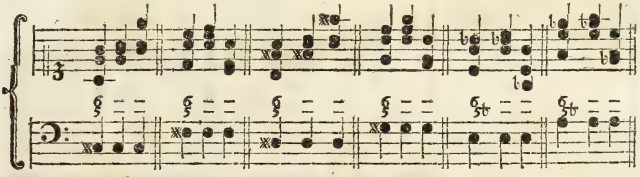
Kan dreymal verändert werden.

§. 5. Es kan dieser Griff, gleich allen andern, auch dreymal verändert werden, nemlich 1) wenn die 5 oben lieget (alsdenn lieget die 6 unten, und die beyden Töne, welche sonst als zusammenliegend müßten

ange-

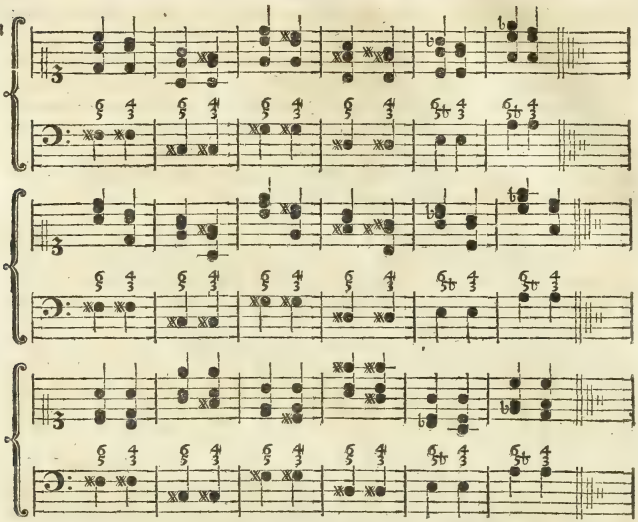
angeschlagen werden, sind weit genug von einander entfernet) oder 2) es lieget die 6 oben, alsdenn lieget die 5 gleich dahinter und die 3 unten (hier kommen nun die 2 Töne, welche die 6 und 5 ausmachen, zusammen); dieses ist nun auch gar nicht verboten, sondern wenn in Liedern die Discant-Note bey diesem Griffe die 6 hat; so muß sie oben bleiben. Diese beyde Veränderungen des Griffes $\frac{6}{5}$ sind nun bey Liedern sehr gebräuchlich. Die dritte Veränderung aber, da nemlich die Terzie oben lieget, findet man bey Liedern so oft nicht. Indessen muß man sie doch wissen; alsdenn lieget die 6 und 5 unten bey einander.

§. 6. Wir wollen diese dreyfache Veränderung unsers Griffes in Noten aussetzen, und zwar nur zu der Baß-Note, worüber man sie, vornemlich bey Liedern, sehr oft antrift: erst mag die Quinte, dann die Octave, und zuletzt die Terzie oben liegen. Man untersuche sie nach dem vorhergegangenen Spho. Wird in Noten angezeiget.



§. 7. Im vorigen Capitel §. 17. 18. haben wir auch einen Griff gehabt, wo zwey nach einander folgende Intervalla, eben wie hier, bey einander waren, nemlich im Griff $\frac{4}{3}$ lieget 4 und 3 auch neben einander, und in unserm Griff $\frac{6}{5}$ lieget die 6 und 5 in den beyden letzten Veränderungen auch neben einander. Zu $\frac{4}{3}$ gehöret die 6, und zu $\frac{6}{5}$ gehöret die 3. Wenn wir nun alle Ziffern dieser beyden Griffe ausschrieben, so stünden sie so: $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$. Hieraus erhellet nun eine grosse Aehnlichkeit dieser beyden Griffe, denn beyde haben die 6 und 3 bey sich. Der ganze Unterscheid bestehet nur in Einer Ziffer. Deswegen nun könte man sagen: der Griff $\frac{6}{4}$ wird $\frac{6}{3}$, wenn ich statt der 4 nur die 5 nehme; und umgekehrt: der Griff $\frac{6}{3}$ wird $\frac{6}{4}$, wenn ich statt der 5 die 4 nehme. Wer sich dieses wohl merket, der wird beyderley Griffe leicht unterscheiden lernen. Wir wollen sie neben einander hersetzen, da wir denn über den Baß die Ziffern, und im Discant die Griffe aussetzen wollen. Wie $\frac{6}{5}$ vom vorigen Griff sehr wenig unterschieden.

wird in Noten gezeiget.

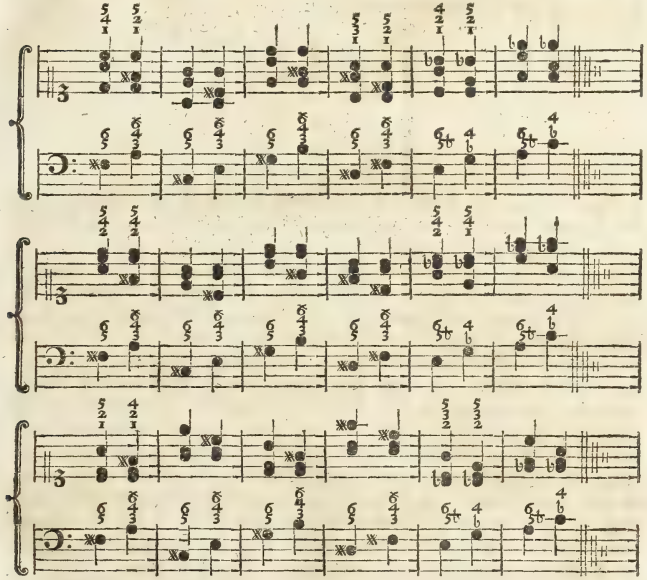


Erläuterung. Hieraus ſehen wir, daß aus der 5 immer eine 4 geworden, und daß der ganze Unterſcheid beyder Griffe nur bloß darin beſtehet. Nun findet man freylich nicht, daß nach $\frac{6}{5}$ über dieſelbe Note, in der Ordnung wie hier, die $\frac{4}{3}$ folget, ſondern ich habe dieſe Griffe nur ſo hergeſetzet, um einem Liebhaber den Unterſcheid beyder Griffe anzuzeigen. Es hat allhier über *cis*, *gis* und *dis* beym Griffe $\frac{4}{3}$ die 4 einen Strich durch ſich; diß iſt nun aber allhier keine Quarte major, als welche auch ſo gezeichnet wird, ſondern eine Quarte minor, als zu *cis* iſt die 4te minor, *fis* u. ſ. w. Denn *f* wäre die Quarta diminuta, die verkleinerte Quarte, es ſind hier alſo lauter kleine 4ten, ſo, wie ſie §. 6. Cap. XI. in Noten ausgeſetzet ſtehen. Denn weil hier keine gewiſſe Ton-Leiter angenommen worden; ſo ſtehen im Syſtemate auch keine ** oder bb, deswegen habe das * oder b nicht allein immer vor der Note ſelbſt, ſondern auch an der Ziffer bemerket. In den erſten Exempeln der $\frac{6}{5}$ lieget die Quinte oben, da denn zu ſehen, daß bey $\frac{4}{3}$ nichts anders geändert worden am vorigen Griff $\frac{6}{5}$, als daß aus der 5 eine 4 geworden, und die 3 und 6 iſt geblieben. Im andern Exempel iſt beym Griff $\frac{6}{5}$ die 6 oben genommen, und die 5 gleich drunter, und daher iſt nun beym Griff $\frac{4}{3}$ die 6 unten gekommen, und

aus

aus der 5 die 4 gemacht worden. Im dritten Exempel liegt die 3 zu $\frac{6}{5}$ oben, und bleibet bey $\frac{6}{3}$ auch oben.

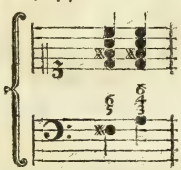
§. 8. Nun wollen wir auch drey Exempel geben, daraus die Verwandschaft der Griffe $\frac{6}{5}$ und $\frac{6}{3}$ am eigentlichsten erhellet; weil mancher noch nicht möchte wissen, was für Finger allhier in der rechten Hand zu nehmen; so habe solche drüber gesetzet. Die oberste Ziffer zeiget den Finger zum obersten, die mittlere zum mittleren, und die unterste zum untersten Ton des Griffes an. Welcher Tact keine Fingersetzung über sich hat, da gilt die vorherbemerkte noch. Bender Griffe Verwandschaft wird gezeiget, nebst ihrer Fingersetzung.



Zuerst erinnere wegen der Fingersetzung hiebey, daß man, wenn einer etwa nicht weit spannen kan, im ersten Exempel den Griff $\frac{6}{5}$ auch wol mit dem 5ten, 3ten und 1ten Finger nehmen kan, ie nachdem die Bequemlichkeit der Hand es mit sich bringet. Im andern Exempel beym Griff $\frac{6}{3}$ ist zwar eine kleine Spannung, allein der Daumen würde auch incommode Erinnerung wegen der Fingersetzung.

mode fallen. Manchem möchte hingegen im dritten Exempel, im 5ten und 6ten Tact, in der untersten Stimme der Daumen bequem seyn, da man denn den 5ten, 2ten und 1ten Finger nehmen könte. Betrachten wir nun den Griff $\frac{6}{5}$ zu *fis*, und den Griff $\frac{6}{3}$ zu *a*; so finden wir, daß diese beyde Griffe fast einerley sind. Wenn man ihre 4 Töne also wolte zusammen nehmen, daß man bey einem ieden Griff die Octave noch hinzu nähme, wie dann im Griffe $\frac{6}{5}$, wenn die 5 oben, und im Griff $\frac{6}{3}$, wenn die Terzie oben lieget, die Octave in gewissen Fällen, sonderlich wenn einer vollstimmig spielen wolte, wohl dazu kan genommen werden; so wären beyde Griffe vollkommen einerley, als:

Wenn zu beyden Griffen die Octave käme, so wären sie eins.



Lassen wir aber, wie denn auch am gewöhnlichsten ist, die Octave weg; so sehen wir doch, daß hier zwischen diesen beyden Griffen nichts als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen. Hie möchte einer nun fragen: was ist das, **eine Verwechselung der Stimmen?** Weil nun viele, ja die meisten Griffe aus Verwechselung der Stimmen entstehen, so will diß ein wenig deutlich machen. Ein Choral-Spieler hätte nun zwar eben nicht nöthig, hievon vieles zu wissen; denn wenn der nur alle Intervalla kennete, und zu den übergeschriebenen Ziffern die dazu gehörige Neben-Ziffern wüßte, und auch seine Griffe zur rechten Zeit treffen könte, das wäre seine Haupt-Sache. Allein die Lehre von Verwechselung der Stimmen ist doch im General-Baß so gemein, daß fast in allen gedruckten Anweisungen zum General-Baß davon geredet wird, und daß es deswegen einem kunstverständigen Choral-Spieler gar nicht anstünde, wenn er nicht wüßte, was die Verwechselung der Stimmen auf sich hätte. Wir wollen derohalben bey Gelegenheit dieser beyden Griffe $\frac{6}{5}$ und $\frac{6}{3}$, weil sie doch bloß durch die Verwechselung der Stimmen von einander unterschieden sind, ein wenig von Verwechselung der Stimmen reden.

Verwechselung der Stimmen.

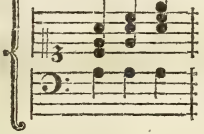
Was dadurch zu verstehen,

und worin sie bestehe.

§. 9. Erstlich müssen wir wissen, was das Wort **Stimmen** allhier bedeute. Davon ist nun nachzusehen Cap. I. §. 32 sonderlich aber Cap. III. §. 2. daraus wird einer sehen, daß es dreyerley Stimmen gibt. 1) Die Oberstimme, der Discant, genant. 2) Die zwey Mittel-Stimmen, nemlich Alt und Tenor, und 3) die Fundament-Stimme, der Baß, die tiefste unterste Stimme,

Stimme. **Verwechselung** der Stimmen heißt nun anders nichts, als wenn diese vier Stimmen ihre Töne mit einander verwechseln oder vertauschen. Es kan aber eine zweyfache Verwechselung der Stimmen angenommen werden, nemlich 1) wenn bloß der Discant und die Mittelstimmen unter sich wechseln, ohne daß der Baß Theil daran nimt; und 2) wenn der Baß mit einer Mittelstimme oder dem Discant seine Noten verwechselt. Doppelte Verwechselung der Stimmen.

§. 10. Die erste Verwechselung der Stimmen bestehet nun darin, wenn die drey Stimmen der rechten Hand, als Discant, Alt und Tenor, ihre Stimmen oder Töne, die sie eben vorher gehabt, unter sich verwechseln, als: wenn der Discant seinen gehabten Ton mit dem Ton der Tenor-Stimme verwechselt, alsdenn überläßt der Alt dem Tenor seinen Ton, und der Alt nimt dafür den Ton, welchen der Discant gehabt, wie folgendes kleine Exempel zeiget: 1) Wenn bloß die drey Stimmen der rechten Hand eine solche Verwechselung vornehmen,



Hier sehen wir eine Verwechselung der rechten Hand, da aber der Baß immer seinen Ton *a* behält, und also nicht mit wechselt. Die Discant-Stimme hat hier im ersten Griff $\bar{a}$ und die Tenor-Stimme $\bar{c}$: im andern Griff nimt die Discant-Stimme $\bar{c}$, nemlich den Ton, den der Tenor gehabt, das $\bar{c}$, um eine Octave höher; und der Tenor nimt, was der Alt gehabt, nemlich $\bar{c}$, der Alt aber nimt den Ton, den der Discant gehabt, nemlich $\bar{a}$. Und so auch im dritten Griff: da nimt der Discant abermal den Ton der Tenor-Stimme, doch wieder um eine Octave höher, nemlich $\bar{\bar{c}}$; der Tenor nimt den Ton des Alts, nemlich $\bar{a}$; und der Alt nimt den Ton, welchen der Discant im vorigen Griffe gehabt hatte, nemlich $\bar{c}$. Diese Verwechselung der Stimmen rechter Hand nun, oder wenn Tenor, Alt und Discant unter einander wechseln, ist nichts anders, als die dreyfache Veränderung eines Accordes, oder die so genante **drey Haupt-Accorde** (vide Cap. VIII. §. 2. item den ersten Theil IV. Abschn. Cap. XI. §. 2.). Nicht allein aber ein reiner Accord, sondern alle andere Griffe, wovon theils schon gehandelt habe, und wovon noch wird gehandelt werden, können, wie schon anderswo angezeiget, unter sich eine solche Veränderung oder Verwechselung der Stimmen vornehmen. Vom Sex- als welches nichts anders ist, als die dreyfache Veränderung eines ieden Griffes.

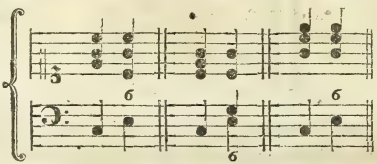
ten-Griff siehe Cap. IX. §. 16. und vom Quarten-Griff Cap. XI. §. 8. da von der dreyfachen Veränderung dieser Griffe gehandelt worden. Es ist höchstnöthig, daß man alle Griffe nach dieser dreyfachen Veränderung, geschwinde und fertig machen und treffen lernet. Diß könte nun eine Verwechselung der Stimmen heissen, und ist es auch.

2) Wenn der Baß mit einer Stimme aus der rechten Hand wechselt,

§. 11. Jedoch, wenn man im General-Baß von **Verwechselung der Stimmen** höret oder lieset, so verstehet man gemeiniglich die zweyte Stimmen-Verwechselung dadurch, da nemlich **der Baß seinen Ton mit dem Ton einer Mittelstimme oder des Discants verwechselt oder vertauschet**. Weil nun vom Baß, als dem Fundament-Ton, die Berechnung der Ziffern und die Benennung des Griffes geschicht, so folget daraus nun auch, daß, so oft der Baß seine Note mit einer anderen Stimme verwechselt, alsdenn selbige Note auch andere Ziffern über sich bekömmt, als: so kan aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff werden, wenn nemlich der Baß seinen Ton mit der Tenor- oder Alt-Stimme, oder auch mit dem Discant, vertauschet oder verwechselt, als:

so entstehet eine neue Ziffer:

dadurch wird aus einem Accord ein Sexten Griff.



Erläuterung.

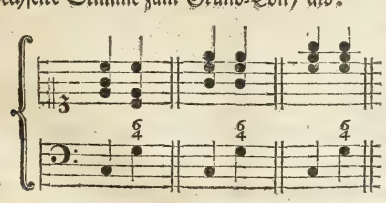
Hier ist nun erstlich ein reiner Accord zu *c*, da die Octave oben lieget; denn der Discant hat $\bar{c}$, der Alt $\bar{g}$, und der Tenor $\bar{c}$. Nimt nun, wie hier im ersten Exempel geschehen, der Baß eine Verwechselung mit der Tenor-Stimme, die *c* hat, vor; so nimt er diß *e* um eine Octave tiefer, und gibt dem Tenor dafür seinen Ton *c* (um eine Octave erhöhet); so bekommen Discant und Tenor, beyde ein *c*, welches nur in der Octave unterschieden: der Alt behält sein $\bar{g}$ unverrückt, und der Baß hat das *e* dem Tenor abgeborget. Halten wir nun diese drey Töne, $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{c}}$ gegen den Baß *e*, so findet sich, daß es ein Sexten-Griff zu *e* geworden, und zwar mit einer verdoppelten Sexte, nemlich $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{c}}$, als welches, wie bekant, die Sexte zu *e* ist, und der Alt macht die zum Sexten-Griff gehörige Terzie aus. Im andern kleinen Exempel lieget im Accord zu *c* die Quinte $\bar{g}$ im Discant oben, die Octave $\bar{c}$ hat der Tenor, und der Alt hat die Terzie *e*. Der Baß verwechselt wieder sein *c*, aber nicht mit der Tenor-Stimme; denn die hat auch *c*, nur eine Octave höher. Dieses wäre dem Baß nun eine geringe Verwechselung, wenn er statt ungestrichen

c solte

c solte eingestrichen $\bar{c}$ nehmen, denn dadurch wäre der Griff eben wie er gewesen, und käme der Baß nur alsdenn mit dem Tenor in vnisono. Dahero wechselt er hier lieber mit der Alt-Stimme, als welche $\bar{c}$ die Terzie zum Accord gehabt. Nun solte hier der Alt der Baß-Stimme ihr *c* annehmen; weil diß $\bar{c}$ nun schon der Tenor hat, so kommen Alt und Tenor im Vnisono. Dergleichen Sexten-Griffe findet man nun sehr viele, daß die Octave weggelassen; weil aber beym Sexten-Griff nicht allein die 6, sondern auch wol die 3 verdoppelt werden kan, wie wir solches Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung bey denen daselbst sich befindenden Exempeln gesehen haben; so könte hier der Tenor lieber die Oberstimme, das $\bar{g}$, um eine Octave tiefer nehmen, so wäre es ein Sexten-Griff mit der verdoppelten Terzie. Im dritten kleinen Exempel haben wir im reinen Griff zu *c* die Terzie $\bar{e}$ oben genommen. Will nun der Baß mit dem Discant wechseln, und nehmen ihm sein $\bar{e}$ (obgleich um zwey Octaven tiefer) so bekäme der Discant, des Basses sein *c*, und wäre alsdenn mit dem Alt, welcher auch $\bar{e}$ hat, in vnisono. Ich habe hier das $\bar{e}$ dem Discant gelassen, als welches oft geschicht, wenn die Folge es nur nicht verbietet, denn sonsten müßte die Octave wegbleiben, und entweder die Terzie $\bar{g}$, oder die Sexte $\bar{e}$ verdoppelt werden. Hier ist nun iederzeit aus dem reinen Accord durch die Verwechselung der Stimmen ein Sexten-Griff geworden.

§. 12. Dahero haben wir nun Cap. IX. §. 12. auch gesaget: die 6 wäre eine umgekehrte Terzie, denn durch die Verwechselung, oder, wie man auch spricht, **Verkehrung der Stimmen**, wird aus der 6 eine 3, und aus einer 3 eine 6, wobey wir uns aber nicht weiter aufhalten wollen. Der Sexten-Griff entstehet also aus einem reinen Accord.

§. 13. Im vorigen Exempel hat der Baß den Ton, der im reinen Accord die Terzie zum vorigen Griff gewesen, aus den dreyen Stimmen der rechten Hand genommen: nun kan er auch wol die Quinte des vorigen Griffes aus den Stimmen der rechten Hand nehmen, und erwählen solche gewechselte Stimme zum Grund-Ton, als: Der Griff $\frac{4}{4}$ entstehet auch aus dieser Stimmen-Verwechselung.



Erläuterung. Hier hat im ersten Exempel der Baß dem Alt sein $\frac{c}{5}$ gleichsam abgeborget, und seinen gehabten Ton *c* dafür zu Pfande gesetzet. Es müßte hier also der Alt des Basses sein *c* haben, und ginge alsdenn mit dem Discant in Vnisono; oder der Alt müßte sein *c* dem Tenor überlassen, und dafür das *e*, welches der Tenor gehabt, nehmen; also haben wir es auch ausgesetzet, um die Verwechselung desto deutlicher anzuzeigen. Es ist aber dieser daher entstandene Griff beym ordinairen General-Baß etwas ungewöhnlich: und wenn wir betrachten, welche Ziffern der neue eingewechselte Baß-Ton *g* hat; so finden wir, daß es der Griff $\frac{4}{2}$ ist. Es ist aber die 4 doppelt, nemlich das *c*, und die Octave *g*, gar nicht dabey, da doch unstreitig die 8, als eine vollkommene Consonanz, der 4 in der Verdoppelung weit vorzuziehen; und deswegen muß der Alt hier das $\frac{c}{5}$ (so, wie er es im vorigen Griffe hatte), als die Octave des Basses behalten; und alsdenn wäre hier keine eigentliche Verwechselung der Stimmen vorgegangen, sondern der Baß hätte sich einer erlaubten Freyheit bedienet, und statt seiner Fundament-Note *c* den Ton der Alt-Stimme, das *g*, als der Quinte des zu *c* vorher angeschlagenen Accordes, genommen, und dieses ohne allen Schaden der Harmonie. Weil nun die Verdoppelung der 4 beym Griff $\frac{4}{2}$ nur selten statt hat; so habe in den andern beyden kleinen Exempeln, zu den Tönen, welche den Griff $\frac{4}{2}$ ausmachen, die $\frac{8}{5}$ und $\frac{c}{5}$ gelassen, wie denn auch zu $\frac{4}{2}$ ordentlich noch die Octave gehöret (Cap. XI. §. 10.).

Warum die Verdoppelung der 6, nicht aber der 4, erlaubt ist.

§. 14. Es möchte nun iemand sagen: in der vorigen Verwechselung §. 11, da der Baß dem Tenor seine Stimme *e* abborgete, nahm doch der Tenor an dessen statt die Baß-Note *c*, und tauschete also recht; und dadurch geschah es nun, daß die Sexte zu *e*, das *c*, im Griff zweymal, nemlich im Discant $\frac{c}{5}$ und im Tenor $\frac{c}{5}$ vorkam, und die Octave von der Baß-Note *e*, war gar nicht im Griffe. Hierauf antworte: Es bleibt noch ein merklicher Unterscheid zwischen der 6 und der 4. Diese, die Quarte, ist, wie wir Cap. XI. §. 2. gesehen, nur ein so genanter musicalischer Zwitter, und jene, die Sexte, ist ohne allen Streit eine wahre Consonanz, und eben deswegen ist ihre Verdoppelung auch erlaubt; sonsten aber haben wir ja auch schon gehöret, daß der Tenor sein $\frac{c}{5}$ auch wohl behalten kan, obgleich der Baß eben diesen Ton um eine Octave tiefer nimt; und hat solche Verdoppelung nur statt, wenn ungeschickte Gänge oder verbotene Octaven (davon Cap. IX. wie auch Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerk. weitläuftig gehandelt worden) herauskämen.

Freyheiten des Basses,

§. 15. Was Cap. IX. § 15. gesaget worden, daß oft der ganze Sexten-Griff schon im vorigen Accord enthalten sey, und wovon auch Exempel

Exempel gegeben worden, gehöret hieher; denn anietzo siehet man, daß der Baß sich gleichsam nur ein wenig lustig macht und ausspatziret ist, indem er die Terzie des vorhergegangenen reinen Accords statt seiner ersten Fundament-Note genommen, ohne im Griffe selbst eine Veränderung zu machen. Item, beym Griff $\frac{4}{2}$ ist im vorigen Capitel §. 12. auch schon angezeiget, daß er oft nicht allein vorhero, sondern auch nachhero liegen bleibet; diß kommt nun abermal daher, daß der Baß zur Veränderung diesen Ton aus dem vorigen Griffe genommen, und den Discant mit aller Veränderung verschonet hat. In dem daselbst gegebenen Exempel finden wir auch, daß die Note des Basses, welche $\frac{4}{2}$ über sich haben solte, wol durchgehet, wie daselbst im dritten Tact über *a* und im sechsten Tact über *d* der Griff $\frac{4}{2}$ stehen könte und müßte, wenn solche Note nicht durchginge. Die ganze Sache hat keine Schwierigkeit: denn schlage ich z. E. zu *g* einen reinen Accord an, so ist dem Baß erlaubt, alle Töne meines Griffes nach einander hören zu lassen; und stehet es dem Discant gleichsam frey, den Griff iedesmal aufs neue wieder anzuschlagen, oder ihn liegen, und auf einer Orgel fortklingen zu lassen. Ich sage dieses nur, um zu zeigen, daß es wohl erlaubt wäre, wenn anders bey Liedern die Discant-Stimme nicht dawider wäre, und daß dahero keine Disharmonie oder Uebellaut entstehen könte.

alle Töne der rechten Hand nach der Reihe hören zu lassen, ohne die Töne der rechten Hand zu verändern.

§. 16. Alle Griffe nun, die aus einer Verwechselung der Stimmen entstehen, sind gleichsam genau mit einander verwandt; und aus eben dieser Stimmen-Verwechselung entstehen die meisten Griffe, wie wir hernach mit mehrern noch hören werden. Nun wollen wir unser §. 8. gegebenes Exempel noch einmal besehen. Im ersten Exempel, wo über *fis* $\frac{6}{5}$ stehet, hat der Discant $\overline{c}\ \overline{a}\ \overline{a}$, und der Baß *fis*. Die andere Note *a* hat $\frac{4}{3}$ über sich, deswegen hat der Discant $\overline{c}\ \overline{fis}\ \overline{d}$, und der Baß *a*. Was ist nun vor eine Aehnlichkeit und Verwandschaft unter diesen beyden Griffen? Antwort: Eine sehr grosse; die Töne sind in beyden Griffen einerley, (wie man §. 8. am Ende, da die 8 zu beyden Griffen hinzugenommen worden, deutlich sehen kan), nur, daß der Baß statt *fis*, aus dem Griffe $\frac{6}{5}$ das *a* zum Fundament erwählet, und sein *fis* dem Griff der rechten Hand, und zwar dem Alt, dafür wieder gegeben hat. Die Töne sind also dieselben geblieben, es ist nur eine Verwechselung des Basses *fis* mit der Alt-Stimme *a* vorgegangen, und der Alt hat dafür das *fis* wieder genommen. Das ist nun eine rechte Verwechselung und ein Tausch zwischen Baß und Alt; der Baß vertauschet oder verwechselt sein *fis* mit dem *a* im Alt. Weil nun dadurch ein neu Fundament entstanden, so haben sich auch die Ziffern ändern müssen.

Erklärung der Verwechselung der Stimmen zwischen $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$.

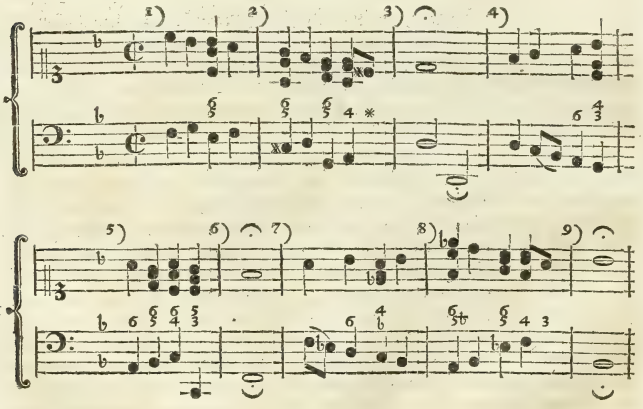
Dreyfache Veränderung eines Griffes.

§. 17. Um deutlich zu machen, was man durch die Verwechselung der Stimmen verstehet, so habe ich mich mit Fleiß ein wenig dabey aufgehalten. Wenn nun eine Baß-Note $\frac{6}{5}$ über sich hat, und die folgende eine Terzie höher gehet, so hat solche Note gemeiniglich $\frac{7}{3}$. Weil nun der Griff $\frac{6}{5}$ dreymal kan verändert werden, so kan es mit dem Griff $\frac{7}{3}$ auch geschehen, deswegen ich denn das Exempel §. 8. dreymal, nemlich nach seiner dreyfachen Veränderung, ausgesetzet habe. Wer nun diese Exempel mit Fleiß nachsiehet, der wird in allen diesen Griffen finden, daß der Griff $\frac{7}{3}$ nichts anders ist, als eine Verwechselung der Stimmen vom Griff $\frac{6}{5}$.

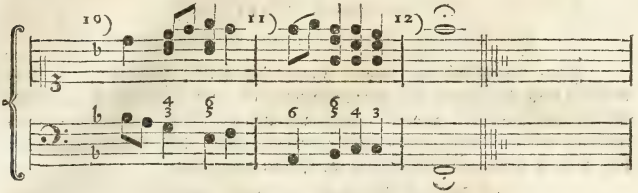
Die kleine Quinte ist entweder eine gebundene, oder ungebundene.

§. 18. Wir merken nun noch an, daß die kleine 5 oft im vorigen Griff schon vorherlieget, und alsdenn eine **gebundene** Quinte, Quinta syncopata, genant wird; oft aber auch nicht vorher lieget, dann heisset sie eine **durchgehende** oder **ungebundene** Quinte. So viel hätte man von der kleinen Quinte beym Choral-Spielen nöthig zu wissen. Nun wollen wir zur Uebung noch ein Exempel hersetzen, darin die $\frac{6}{5}$ oft soll vorkommen, wie auch der Griff $\frac{7}{3}$.

Exempel zur Uebung.



19)



§. 19. Ich habe hier die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$ ausgesetzt, nicht, wie schon Cap. XI. §. 17. erinnert worden, daß einer dadurch vom Nachdenken solte befreyet werden, und daß er die Griffe nur so, wie sie da stehen, ohne Betrachtung wegspielen möchte; das wäre ein schlechter Vortheil, sondern es ist geschehen: damit ein Liebhaber nach vorhergegangener Selbst-Erfindung der Griffe möge erkennen können, ob er recht oder unrecht habe. Wer nun kein Kind mehr ist, der wird eine iede Note eines ausgeschriebenen Griffes betrachten, warum dieser oder jener Ton zum Griff gehöret, und was eine iede Stimme vor eine Ziffer oder Intervallum in sich hält. Denn es ist nicht genug, daß man nur dieses und andere Exempel suchet wegspielen zu lernen; nein, ein rechter Liebhaber, der meinem Zwecke gemäß zu handeln suchet, spielet erstlich alles langsam und mit Bedacht, und rechnet alles nach, damit er recht einsehen lernet, was er macht. Denn da eben diese Exempel hernach im 2ten Abschnitt alle wieder vorkommen werden, ohne daß man den Discant darüber finden wird, so wird es nöthig seyn, einen ieden Griff mit Einsicht und Verstand zu machen; damit ihm der erste Abschnitt dieses Werks bey Durchlesung und beym Gebrauch des zweyten Abschnitts möge zu statten kommen; denn es ist der erste Abschnitt eine vollkommene Einleitung zum zweyten.

Nochmalige Erinnerung, wie die ausgeschriebene Griffe recht zu gebrauchen.

§. 20. Sonsten merken wir hiebey noch an, daß beym Griff $\frac{6}{5}$ nicht eben immer nothwendig die kleine Quinte seyn müsse: nein, man findet oft die Quintam perfectam bey der Sexte, wie hier in unserm Exempel im 2ten Tact zu *G*, im 5ten Tact zu *B*, im 8ten zu *es*, und im 11ten Tact zu *B*, sich auch die reine Quinte findet. Doch ist zu merken, daß alsdenn die Quinta perfecta, (ob sie gleich sonst als eine vollkommene Consonanz keiner Resolution bedarf) sich gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Hiemit überlasse dieses Exempel der Uebung, und gehe zum folgenden Capitel, darin wir ein General-Exempel aller schon abgehandelten Griffe, sonderlich solcher, die die Sexte bey sich haben, finden werden; welches zur Erinnerung und Repetition alles schon gesagten dienen kan, und dessen Uebung sehr nützlich seyn wird.

Im Griff $\frac{6}{5}$ ist die 5 oft eine Quinta perfecta.

CAPVT

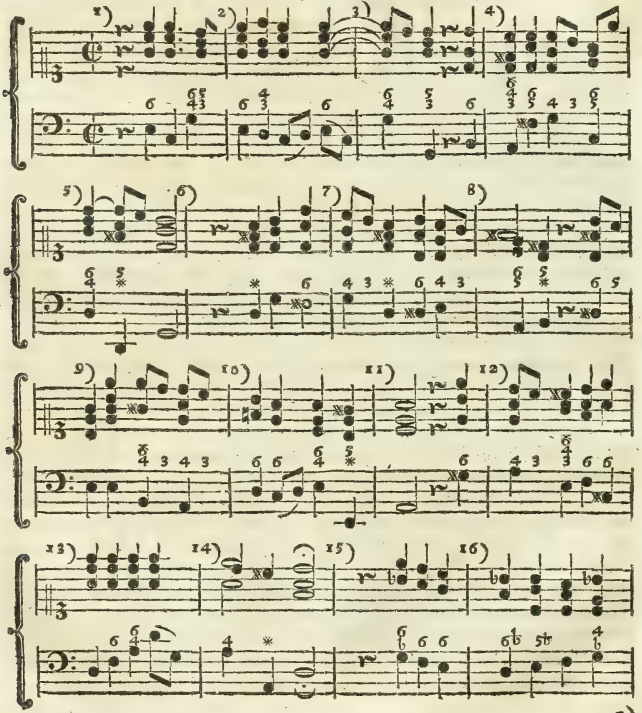
CAPVT XIII.

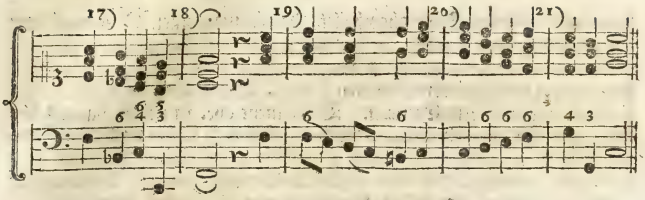
Ein General-Exempel mit Anmerkungen.

General-Exempel zur Uebung.

§. 1. Nachdem wir anietzo ſchon viele Griffe gelehret haben, bey welchen auch die Sexte faſt immer geweſen iſt, und ſolche Griffe auch am meiſten vorkommen: ſo wollen wir, ehe wir zur kleinen Septime gehen, vorhero erſt ein General-Exempel herſetzen, alle Griffe drüber ausſchreiben, und es in den Anmerkungen gleichſam zergliedern.

General-Exempel, Choral-mäſſig.





§. 2. Vielleicht erschrickt noch mancher hievor; die ausgeschriebenen Griffe sind einem, der nicht ein wenig dazu gewöhnt ist, etwas fremd. Man nehme sich nur Zeit, es ist so schwer nicht, wie es scheinet. Es kommt keine Ziffer, Griff oder sonst etwas darin vor, wovon nicht schon im vorhergehenden ein deutlicher weitläuftiger Unterricht mitgetheilet worden. Hier kan einer sich nun selber probiren, wie aufmerksam und ernstlich er sich bishero selbst informiret hat. Ist iemand nun nicht zu eilig über das vorige weggegangen, sondern hat Fleiß dabey gebraucht, so wird ihm dieses Exempel nicht schwer fallen: doch könte vielleicht dieser oder jener Griff noch wol ein wenig Nachdenken verursachen, sonderlich wenn wir es §. 20. nur im Discant ohne ausgeschriebene Griffe werden bekommen: allein das macht nichts; die Fertigkeit muß mit der Zeit kommen. Es ist genug, wenn einem die Griffe nur nach und nach bekant werden; es kan alles so geschwind nicht erlernet werden, das muß sich niemand vorstellen.

Diß Exempel kan zur Probe und Repetition des vorigen dienen.

§. 3. In diesem Exempel sind nur 17 Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu (nebst den andern, die ein * oder $\frac{5}{}$ über sich haben) der reine Accord gehöret. Die Ziffern aber, die hierin vorkommen, sind die 6, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, 43, 65 und $\frac{6}{43}$, als von welchen allen schon weitläuftig vom IX. bis XIIten Capitel ist gehandelt worden. Ich habe mich beflissen, in diesem Exempel vieles und manches, wovon schon Unterricht ertheilet worden, anzubringen. Sonderlich habe 43 verschiedene mal gebraucht, weil sonst diese Ziffer einem Anfänger, vornemlich wenn im Griffe die Quarte oben lieget, wol leicht eine Zeitlang fremde bleiben würde. Im Discant findet man bey iedem Tact-Striche eine kleine Zahl, eben wie bey den vorigen Exempeln, wodurch die Tacte abgezählet sind; denn weil in den Anmerkungen bald dieser, bald jener Tact angeführet worden, so habe dadurch einen Liebhaber mit dem verdrießlichen Nachzählen der Tacte verschonen wollen. Damit einer ferner bey Uebung dieses Exempels eine kleine Erleichterung finden möchte, so habe es gleich einer Lieder-Melodie (als womit es dieser Abschnitt doch hauptsächlich zu

Von den darin vorfallenden Ziffern.

Von der kleinen Zahl zu Anfang des Tactes.

thun hat) in sieben Sätze abgetheilet, damit man einen Satz nach dem andern vornehmen möchte; es kan langsam als ein Lied gespielet werden, welches auch die Ueberschrift: **Choral-mässig**, anzeigen soll. Man wird freylich wol wenig Lieder-Melodien finden, da der Baß so reich an Ziffern ist, als in diesem Exempel. Desto mehr aber kan einer daraus lernen, und sich dadurch geschickt machen, sehr viele Lieder nach dem General-Baß spielen zu lernen. Wer es gebührend wegspielen kan, der wird nun schon einsehen, daß eine geschickte Abwechselung der Consonanzien und Dissonanzien eine bessere Harmonie gibt, als in den Exempeln Cap. VIII., wo alles in lauter reinen Accorden einher ging. Im neuen Wernigerodischen Choral-Buch findet man viele stark bezifferte Bässe, die vortrefflich zur Uebung sind.

Von der Ausweichung dieses Exempels und woran sie sich offenbaret, wird weitläuftig gezeiget.

§ 4. Nun wollen wir dieses Exempel ein wenig näher betrachten, und alle mögliche Erleichterung, es zu spielen, dargeben. Was nun erstlich die Ausweichung betrift, als warum ein Anfänger sich mit Ernst zu bekümmern hat, damit er immer wisse, in welcher Ton-Art er spielet; so ist der Haupt-Ton *c dur*, die Neben-Töne, darin ausgewichen worden, sind: *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Hier kommen also drey dur- und drey moll Ton-Arten vor. Im 4ten Tact kommt es in *g dur*, diß zeiget uns das *fis* an, als welches das Semitonium unterwerts von *g* ist; und bleibet bis zu Anfang des 7ten Tactes darin, allwo wir am * vor *d* (am *dis*) ein neues Semitonium haben, welches uns anzeiget, daß die Melodie in *e moll* sich aufhält; denn *dis* ist das Semitonium unterwerts zu *e*. Im 9ten Tact zeiget sich über *b* in der 6 wieder ein fremdes *, nemlich *gis*, als womit *e moll* nichts zu thun hat, deswegen haben wir nun wieder eine neue Ton-Art, das kan nun keine andere als *a moll* seyn, diß erhellet klar aus dem Schlusse des Satzes, der in *a moll* ist, ist also das *gis* das Semitonium unterwerts von *a*. Im 12ten Tact sehen wir an *cis* wieder einen fremden Ton, damit *a moll* nichts zu thun hat, dahero ist hier in *d moll* ausgewichen, als wozu *cis* das Semitonium unterwerts ist. Im 15ten Tact verliehret sich das *cis*, und wird wieder *c*; wir finden hier auch kein fremd Creutz, deswegen muß das Semitonium dieser Ton-Art, worin unser Exempel sich aufhält, sich schon natürlich in der Scala von *c dur* befinden; in *c dur* ist das natürliche Semitonium unterwerts *b*: daß aber das Stück noch nicht wieder in *c dur* gegangen, erhellet aus dem b vor *b*. Das andere natürliche Semitonium ist *e f*, als welche Töne nur einen halben Ton von einander liegen; diß *e* ist nun das Semitonium unterwerts zu *f*, ist also die Melodie hier in *f dur*, als welches auch vor *h* ein b haben muß (hiebey sehe man nach Cap. X. §. 5. die erste Anmerkung). Im 19ten Tact, da *f* die 6 über sich nimt, und woselbst

selbst vor *H* ein ♮ stehet, gehet es wieder in seinen Anfangs-Ton *c dur*, und schliesset darin. Es wäre nützlich, wenn man folgende Stellen, die hieher gehören, beliebte zu repetiren, nemlich Cap. II. §. 21. Cap. VII. §. 5. 6. Cap. VIII. §. 9. 11. Cap. X. §. 3. dritte Anmerkung, ibid. §. 4. erste Anmerk. und andere. So viel von der Ausweichung.

§. 5. Was nun die Griffe, so darin vorkommen, insonderheit betrift: so finden wir die einzele 6 an die 24 mal über den Baß, und zwar nach ihrer dreymaligen Veränderung; 15 mal liegt die 6, dreymal die 3, und sechs mal die 8 oben. Wo es nun keine verbotene Octave oder ein fremd * vor der Baß-Note verhindert hat, da hat man die Octave allezeit mitgenommen: solches ist nun 9 mal geschehen, nemlich im 1, 2, 12, 13, 17, 19 und 20ten Tact; wie es der ausgeschriebene Griff auch zeiget. Die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff kommt hier nur einmal, nemlich im 3ten Tact bey *H* vor. Hingegen die Verdoppelung der Sexte fünfmal, nemlich Tact 6, 7, 8, 11 und 20 (vide Cap. X. §. 6. 5te Anmerk. pag. 155. sqq.). Wer hier statt der verdoppelten 6 oder 3 die Octave nehmen wolte, der würde im 7ten und 20ten Tact verbotene Octaven machen, und im 6ten, 7ten, 8ten und 11ten Tact ein fremdes * verdoppeln. Wann nun, wie bey Liedern immer geschicht, die Discant-Stimme über dem Baß stehet, so lehret mich die Discant-Stimme, ob ich beym Sexten-Griff die 6 oder 3 verdoppeln soll: denn ist diese Discant-Note, die 6 zur Baß-Note, so wird die 6, wenn eine Verdoppelung nemlich nöthig ist, verdoppelt; ist aber die Ober-Stimme, die Terzie zum Baß; so wird die Terzie verdoppelt, wie aus unserm Exempel zu sehen. Deswegen hätte nun im 12ten Tact, da über *cis* eine 6 stehet, und der Discant $\bar{e}$ als eine Terzie zu *cis* angibt, auch die 3 können verdoppelt werden; es ist aber nicht geschehen, sondern man hat vielmehr in den beyden Mittelstimmen bey $\bar{a}$ den Vnisonum erwählet, und dieses darum, weil der Tenor, welcher bey der Verdoppelung $\bar{e}$ würde bekommen haben, nachhero einen Sprung von $\bar{e}$ ins $\bar{a}$ würde haben thun müssen: es halten aber die Mittelstimmen beym General-Baßspielen, so viel möglich, einen ordentlichen Gang; es sey denn, daß die Oberstimme bey Liedern Sprünge hätte, so müßten die Mittelstimmen dergleichen auch oft haben. Ein Anfänger darf nur, wenn er beym Sexten-Griff entweder die 6 oder 3 verdoppeln will, darnach sehen, ob die Note, die eine 6 über sich hat, auch ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor sich hat; denn da fällt dergleichen Verdoppelung am meisten vor. Findet er nun zu solcher Note die 6 im Discant in der obern Stimme, so verdoppelt er die Sexte: nemlich er nimmt statt der Octave den Discant-Ton um eine Octave tiefer, wie in

Von den Sexten Griffen dieses Exempels,

mit der Octave,

oder Verdoppelung der Terzie oder Sexte.

Vom fremden *.

Wie man wissen kan, ob beym Sexten-Griff die 6 oder 3 zu verdoppeln ist.

Warum solche Verdoppelung beym Sexten Griff ohne Octave auch wol wegbleiben, und der Vnisonus gelten kan.

Von der Verdoppelung der 6 oder 3.

unserm Exempel Tact 6, 7, 8, 11 und 20 zu sehen. Die Verdoppelung der Terzie aber kan geschehen, wenn die Terzie im Discant oben lieget, wie hier im Tact 3. Weil die Verdoppelung der Sexte oder Terzie beym Sexten-Griff oft, selbst bey Liedern, geschehen kan, ein Anfänger aber vielleicht solche so bald nicht wird in Uebung bringen können: so will diese Lehre im 17ten Capitel nochmals wiederholen, darin denn auch die verdeckten Octaven sollen aufgedeckt werden.

Vom Griff $\frac{6}{4}$ in diesem Exempel.

§. 6. Es ist Cap. XI. §. 11. gesaget worden: daß wenn $\frac{5}{3}$ auf $\frac{6}{4}$ folget, alsdenn der ganze Griff $\frac{6}{4}$ wol schon im vorhergegangenen Griffe lieget. Dieses finden wir nun hier im ersten und dritten Tact. Im 10ten Tact liegt nur die 4, nemlich $\overline{a}$ vorhero. Im 13ten Tact liegt der Griff nicht allein vorher, sondern bleibt auch nachher. Im 17ten Tact ist das Gegentheil: da liegt nichts vom Griff $\frac{6}{4}$ vorher, und bleibt im folgenden Griff auch nichts davon liegen. Hievon sehe man nach Cap. XI. §. 11. und 12.

Vom Punct im Discant.

§. 7. Im ersten Tact hat der ganze Griff $\frac{\overline{e}}{\overline{g}}$ einen Punct hinter sich, und im dritten Tact ist dieser Griff ganz gebunden. Hievon ist nun Cap. X. §. 5 in der 3ten Anmerkung gesaget, daß man statt des Punctes sich einer Bindung bedienen könte; diß ist nun hier geschehen, im ersten Tact hat dieser Griff Puncte, und im dritten ist eine Bindung. Diß hat hier nun einerley Wirkung. Im ersten Tact bleibt der Griff eine Zeit von drey Achtel liegen, und eben so im dritten Tacte. Hier muß nun, wie bekannt, das Viertel im Baß in zwey Theile, nemlich in Achtel, getheilet werden. Da denn, wenn die linke Hand das *g* anschlägt, die rechte ihren bepuncteten oder gebundenen Griff liegen lässet, und zur andern Hälfte von *g* im ersten Tact den ganzen Griff *d h g* nachschläget, und im dritten Tact das einzige *d* allein hernach hören lässet. Diese Theilung eines Viertels muß auch geschehen, so oft Eine Baß-Note zwey Ziffern über sich hat, als in unserm Exempel 4 3 und 6 5. Da denn die rechte Hand Achtel macht, wie solches deutlich an den ausgeschriebenen Griffen zu sehen.

Eine Note mit zwey Ziffern nach einander.

Von $\frac{6}{4}3$ in diesem Exempel.

§. 8. Den Griff $\frac{6}{4}3$ finden wir hier im 9ten Tact über *H*, und ist hier die 4 nur als ein Vorschlag zur 3, die zum Sexten-Griff gehöret, anzusehen, in welchem Griff die Octave gemeiniglich wegbleibet, vide Cap. XI. §. 13.

Viele nach einander gehende Sexten-

§. 9. Wir haben Cap. X. §. 4. in der dritten Anmerkung zum Liede: **Mein JEsu, dem die Seraphinen** ꝛc. gradatim nach einander folgen-

folgende Sexten-Griffe gehabt und angezeiget, warum alsdenn die Octave nicht könte hinzugenommen, zuletzt auch erwähnet, daß es bey solcher Sexten-Folge, immer besser wäre, die Sexte oben zu nehmen, als wenn die Terzie oben läge; im Liede lag nun die 3 oben, hier aber in unserm Exempel haben wir im 10ten Tact zwey Sexten-Griffe, da beyde Hände zusammen herunter gehen, welches motus rectus ist, wo die Sexte oben lieget, und im 15ten Tact kommen gar vier dergleichen Sexten-Griffe motu recto vor, wo allezeit die 6 oben. Hier muß nun die Octave wegbleiben, oder die unterste Stimme der rechten Hand ginge mit dem Baß in lauter Octaven fort. Wolte man aber allhier, wie denn wohl angehen kan, den 15ten und 16ten Tact im Baß mit lauter Octaven spielen, und zu den ausgeschriebenen *g f e d* etc. im kleinen Finger zugleich *G F E D* etc. anschlagen, so könte dieses nicht mit unter die Zahl der verbotenen Octaven gerechnet werden, sondern der Baß ginge alsdenn in Octaven einher (Cap. V. §. 8.), und das ist einem General-Bassisten erlaubt zu thun, und käme es alsdenn heraus: als wenn der Baß auf einer Violoncello und grossen Violon zugleich gespielet würde, denn beyde Instrumente sind Baß-Instrumente, und können wohl Octaven-mässig gehen. Im 20sten Tact haben wir wieder drey Sexten, da der Baß auch zwar gradatim gehet, weil aber der Discant bey den beyden ersten Sexten-Griffen dem Baß entgegen gehet, als welches motus contrarius ist, so hat die Octave ohne Schaden können mitgenommen werden.

Griffe haben die 6 oben, und zwar ohne Octave.

Motus rectus.

Der Baß darf in Octaven einhergehen.

Motus contrarius erlaubet die Octave.

§. 10. Weiter haben wir hier im 2ten, 4ten, 12ten und 16ten Tact den Griff $\frac{6}{3}$. Wenn zu diesem Griffe, als wozu die Sexte gehöret, keine Sexta maior accidentalis (Cap. IX. §. 3.) muß genommen werden, so ist eben nicht nöthig, daß die Sexte darüber gezeichnet wird, wie hier im 2ten und 16ten Tact auch nicht geschehen ist; ist aber eine Sexta maior accidentalis dabey, so wird der Griff mit drey Zahlen ausgeschrieben, als hier im 4ten und 12ten Tact geschehen ist. Ein mehreres von diesem Griffe ist zu finden Cap. XI. §. 14. 17. Der im 14ten Tact hierauf folgende Griff $\frac{6}{5}$ ist nur eine Verwechselung der Stimmen, davon im vorigen Capitel §. 16 zu sehen.

Vom Griff $\frac{6}{3}$ in diesem Exempel.

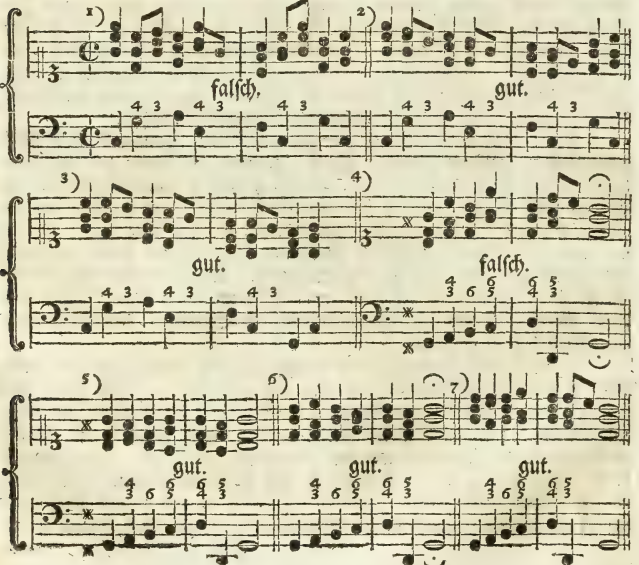
§. 11. Ferner kommt hier 4 3 (nach einander stehend) auch sehr oft vor, so wol bey der Cadence im 14ten und 21ten Tact (davon siehe Cap. XII. §. 7. 8) da sie oft gebunden ist (vide l. c. §. ... am Ende), wie hier im 14ten Tact; als auch in der Mitte eines Satzes, allwo sie oft als eine durchgehende Quarte, wie ein Vorschlag zur Terzie, anzusehen ist (vide Cap. XII. §. 9.). Ich habe sie mit Fleiß verschiedene mal angebracht Bey einer Cadence (vide Cap. XI. §. 10.) lernet ein Anfänger sie oft geschwinde kennen; in der Mitten eines Satzes aber, wenn etwa

Item: vom Griff 43.

Von der Resolution der Quarte in eben der Stimme, darin sie gelegen.

eine natürliche oder kleine Terzie drauf folget, bleibet sie manchem wol eine Zeitlang fremde. Weil nun die Quarte von mir mit unter die Zahl der Dissonanzien, die sich resolviren müssen, ist gesetzet worden: so habe Cap. XI. §. 7. schon angezeiget, wie sie sich in die Terzie, oder es besser zu geben, unter sich resolviren muß (Cap. XI. §. 8.) und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diejenige Stimme, welche etwa durch ihr Zaudern (Cap. XI. §. 6.) eine Dissonanz machet, muß diese Dissonanz auch resolviren oder zum Wohlklang bringen. Dahero wird man finden, daß eben dieselbe Stimme, welche die 4 gehabt, die 3 auch nachschlägt, als hier Tact 4, 7, 9, 12 und 21 liegt die 4 in der obersten Stimme, und resolviret auch in der obersten Stimme in die Terzie. Liegt die 4 aber im Alt, als der zweyten Mittelstimme, wie hier Tact 14, so resolviret sie auch darin; liegt sie endlich in der untersten Mittelstimme, als hier im 5ten Tact, im Tenor beym Griff $\frac{4}{2}$, so geschicht ihre Resolution auch darin. Wir wollen dem Liebhaber zum Besten einige falsche Resolutiones der Quarte hersetzen:

Exempel falscher und guter Resolutionen des Quarten-Griffes.



Es

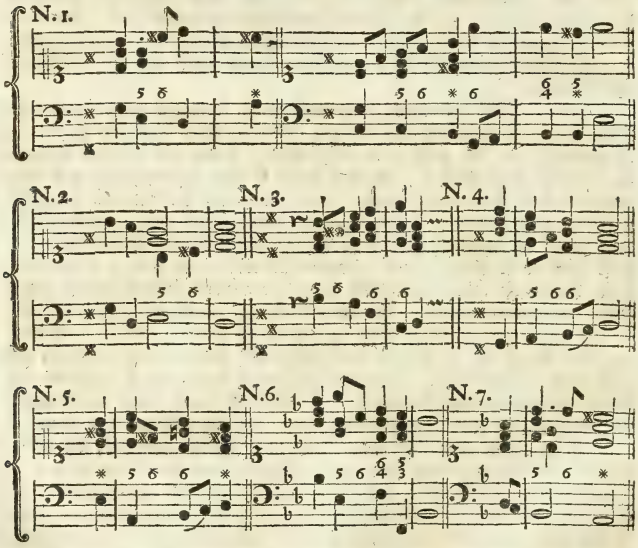
Es gehören zwar dergleichen Exempel erst in den 2ten Abschnitt, denn der Choral-Spieler muß seine rechte Hand, in Ansehung der obersten Stimme, doch schlechterdings nach dem Discant oder der Melodie richten. Solten nun etwa zu der Melodie N. 4. ein solcher Baß mit denselben Ziffern sich bey einem hervorthun, so ließe sich derselbe mit Grund verwerfen, und der Setzer verdiente einen Verweis. Ferner kan man hieraus deutlich ersehen, wie die 4, und die 5 im Griff §, in eben der Stimme vorhero liegen, und auch resolviren muß **unter sich.** Man halte das **Falsche** gegen das **Gute**, so wird das **Falsche** verhaßt, und das **Gute** gefällig werden. In den drey letzten Exempeln ist auch die Verwechselung der Stimmen in Ansehung der rechten Hand (vide Cap. XI. §. 10.) zu bemerken; denn im 6ten Exempel nimt der Discant, was der Tenor im 5ten Exempel gehabt; der Alt nimt, was im vorigen Exempel der Discant gehabt, und der Tenor nimt die Melodie des Alts. Im 7ten Exempel nimt der Discant den Tenor wieder um eine Octave höher, läßt dem Alt seine gehabte Melodie, und der Tenor nimt der Alt-Stimme ihre Melodie. Anmerkung.

§. 12. Wir betrachten aber nun unser Exempel noch ein wenig. Hier finden wir nun auch den Griff §, von welchem Cap. XII. §. 3—6. ist gehandelt worden. Es wird dieser Griff, wenn eine Quinta minor accidentalis dazu gehöret, nur bloß durch ^{5b} oder $_{5a}$ angezeiget, wie hier im 16ten Tact auch geschehen ist. Denn wenn zur kleinen 5 die 8 und 3 soll genommen werden; so hat sie einen Bogen über sich $\frac{5}{}$ (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Dieser Bogen über die 5 ist noch nicht lange Mode gewesen: es wäre aber gut, daß er allgemein würde; so wüßte man doch gewiß, was vor Neben-Ziffern dazu solten genommen werden. Im 8ten Tact merke man sich die § über *A*, da hat die oberste Stimme einen halben Tact das $_{fis}$, dieses $_{fis}$ bleibet nun im Accord zu *H* liegen, und wird nicht wieder beym Accord zu *H* aufs neue angeschlagen. Sonsten trift man diesen Griff auch hier in seiner dreyfachen Veränderung an: denn im 4ten und 16ten Tact lieget die 5te oben, im 4ten Tact zu *c* liegt die 3, und im 8 Tact die 6 oben. Vom Griff § in diesem Exempel.

§. 13. Im 8ten Tact hat *dis* die 6 und 5 nach einander, da denn die 5 als eine durchgehende Note nachgeschlagen wird (vide Cap. III. §. 9.). Nun findet man auch ofte, daß die 5 erst, und hernach die 6 geschrieben stehet, also: ^{56}, und zwar über Eine Note. In Liedern nun kommt es zwar so ofte eben nicht vor: doch findet man sie auch verschiedene mal im Halischen Gesangbuch. Am meisten hält sie sich in den Mittelstimmen daselbst auf. Wir wollen einige Exempel zur Nachricht hersetzen, daraus man sehen kan, wie damit umzugehen. Wer bey der 5 einen reinen Accord schlägt, Von 65 (nacheinander stehend) in diesem Exempel. Von 56 und dessen Gebrauch.

ſchlägt, und die 6 nachgehen läßt, der hat das Weſentlichſte dieſes Griffes ausgedruckt: ob nun dieſe oder jene Stimme die 6 haben ſoll, damit verwirret ſich ein Anfänger noch nicht. Oft ſiehet man offenbar, daß die 5 hier nur als ein Vorſchlag zur 6 anzuſehen, nemlich, wenn die Quinte oben lieget, wie aus dem folgenden Exempel N. 1. erhellet: liegt aber die 3, als welche dazu gehöret, oben, und der Diſcant ſteiget in die Höhe, ſo hat die unterſte Stimme dieſe nach einander gehende Ziffern zu machen, als N. 2. und 4 zeiget. Wenn aber die Octave oben lieget, ſo ſiehet man offenbar. daß der Alt dieſe Ziffern machet. N. 3. Im 5ten Exempel habe ich dem Tenor die Quinte, und dem Alt die 6 gegeben. Man gebrauche dieſe Exempel nur vorerſt, daraus zu lernen, wie dieſe beyde Signaturen $\frac{5}{6}$ zu machen ſind.

Exempel davon.



Im IIten Abſchnitt wird dieſes Nachſchlagen der 6 nach der 5 nochmals vorkommen. Wir gehen deswegen wieder zu unſerm General-Exempel.

§. 14.

§. 14. Im 12ten Tact hat $\bar{a}$, und im 19 hat $\bar{e}$ zwey Striche, die den Vnisonum anzeigen (vide Cap. V. §. 7.). Im Discant sind hier keine unausgeschriebene durchgehende Noten, als nur im 6ten Tact, in der obersten Stimme kan zwischen $\bar{h}$ $\bar{d}$ das $\bar{e}$ als eine durchgehende Note nachgeschlagen werden. Von durchgehenden Noten in den Mittelstimmen wird hernach noch etwas vorkommen.

Vnisonus.

Durchgehende Noten im Discant.

§. 15. Wir haben Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung etwas von der verschiedenen Bewegung der Hände geredet. Diese dreyerley Bewegung der Hände wollen wir in unserm Exempel auch anzeigen. Wenn beyde Hände zugleich auf oder herunter gehen, es sey nun stuffenweise (gradatim), oder sprungsweise; so wird solche Art zu spielen und diese gleiche Bewegung beyder Hände auf lateinisch genennet, motus rectus, die **gerade, gleiche Bewegung.** Wenn aber beyde Hände eine unterschiedene Bewegung haben, also; daß wenn die eine **herauf**, die andere alsdenn **herunter** gehet, da sie denn entweder auseinander gehen, oder sich einander begegnen: ein solches Bewegen der Hände, oder auch nur zweyer Stimmen, wird genennet motus contrarius, die **Gegenbewegung.** Nun ist noch eine Art der Bewegung der Hände, da nemlich Eine Hand stehen bleibet, und weder herauf oder herunter gehet, die andere hingegen herauf oder auch herunter gehet; diese Bewegung heisset motus obliquus, die **schiefe oder Seiten-Bewegung.** In unserm Exempel kommen alle drey motus oder Bewegungen der Hände vor, als: motus rectus ist im 15ten Tact, da 4 Noten mit einander im Baß und Discant herunter gehen, und zwar gradatim; im 16ten Tact gehen beyde Hände in den beyden letzten Vierteln (nemlich des Discants und Basses) mit einander in die Höhe. Motus contrarius ist im 20sten Tact in den 3 ersten Noten, da der Discant herunter und der Baß herauf gehet. Motus obliquus befindet sich im 13ten Tact, da der Discant sein $\bar{f}$ viermal repetiret, und also nicht von der Stelle weichet; der Baß hingegen gehet sprungsweise in die Höhe. Wenn nun die Bewegung der Hände bey drey, vier oder wol gar mehrern Noten dieselbe bleibet, wie hier, so lässet sich dieselbe bald erkennen. Am meisten aber übersiehet man diese Bewegung, wenn nur 2 Noten den motum rectum, contrarium oder obliquum ausmachen: weil nun diß am meisten vorkommt; so hat man auf solche Bewegung der Hände von so kurzer Folge am meisten Acht zu haben und einzusehen. Als da ist motus rectus im 3ten und 4ten Tact bey $\bar{a}$ $\bar{c}$, da der Baß *H A* hat; item im 7ten Tact bey $\bar{a}$ $\bar{h}$, da der Baß bey *d dis* zwar nur einen halben Ton steiget, er gehet aber doch mit dem Discant in gleicher Bewegung der Hände herauf; im 10ten Tact bey $\bar{h}$ $\bar{a}$, da der Baß

Von den dreyerley Bewegungen der Hände:

Motus rectus, die gleiche Bewegung;

motus contrarius, die Gegenbewegung;

motus obliquus, die Seiten-Bewegung.

Wo diese 3 Bewegungen in unserm Exempel zu finden.

dc hat. Motus contrarius ist gleich im 2ten Tact im Discant bey $\bar{e}$ $\bar{f}$, da der Baß *e d* hat; im 12ten bey $\bar{a}$ $\bar{e}$ stehet im Baß *f cis*, und an vielen Stellen mehr. Motus obliquus ist im ersten und 19ten Tact.

Motus contrarius ist am sichersten zu gebrauchen.

§. 16. Der Motus contrarius aber ist am sichersten zu gebrauchen, und wohl zu observiren, wenn einem keine Anweisung gegeben worden, (als bey Liedern geschicht) wie die Lage der rechten Hand seyn soll. Findet man aber bey Liedern den motum contrarium, so kan man gemeiniglich alles 4stimmig machen; ist aber motus rectus oder obliquus da, so muß man schon vorsichtiger seyn, damit man keine verbotene Octaven und Quinten mache; als welches alsdenn, ehe man es denket, geschehen kan. Der Motus contrarius ist also die sicherste Bewegung: da lassen sich bey den Sexten-Griffen, wenn ihrer auch mehrere nacheinander folgen, die Octaven gar bequem mitnehmen, wie im 20sten Tact zu sehen, da in den drey ersten Noten der Motus contrarius ist; daher hat nun die 8 beym Sexten-Griff zu *d* und *e* können mitgenommen werden. Ist aber bey solchen Sexten-Griffen der motus rectus da, wie im 10ten Tact bey *d* und *c*, und im 15ten bey *g f e* zu sehen: so muß die Octave wegbleiben; denn da gehen beyde Hände mit einander herunter. Wie bey Liedern die Bewegung der Hände auch nur in Ansehung zweyer Noten ist, hat ein Liebhaber wohl zu observiren und zu beobachten: als im 19ten Tact haben die beyden letzten Viertel *H c* mit dem Discant $\bar{a}$ $\bar{e}$ eine gleiche Bewegung, deswegen hat bey *H* die Octave wegbleiben müssen. Im 20ten Tact gehen *e* und *f* gradatim herauf, und der Discant auch, deswegen hat bey *f* nun die Octave wiederum nicht dürfen genommen werden.

Ein vollstimmiger Griff im Discant.

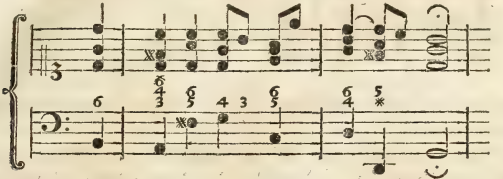
§. 17. Im 9ten Tact steht über dem zweyten *e* im Discant ein vierstimmiger Griff: wessen Hände nun solchen nicht greiffen können, der lasse die unterste Stimme *e* weg; wer es aber greiffen kan, der nehme ihn also, daß er zwischen *h* und $\bar{e}$ den vierten Finger auslässet. Ein solcher vollstimmiger Griff wird im Lieder-Spielen auch wol genommen, wenn die Oberstimme einen grossen Sprung thut. Hernach werde Gelegenheit haben, mehr von dergleichen vollstimmigen Griffen zu reden.

Diß Exempel muß recht gebraucht werden.

§. 18. Diß wäre nun das vornehmste, was bey diesem Exempel zur Repetition des bisher gehabten habe anmerken wollen. Doch kan ein Liebhaber Satz vor Satz noch näher untersuchen, als wozu ihm die ausgeschriebene Griffe schöne Dienste thun können. Ein solches Examen hat grossen Nutzen, sonderlich wenn einer seiner Sache gerne gewiß seyn will. Mir würde es hier zu weitläuftig werden, ob ich gleich zum Besten meines Lesers keine Weitläuftigkeit scheue, und mich dabey mit Fleiß in der Geduld suche zu üben; ich will aber den zweyten Satz zur Probe und zum

Exempel,

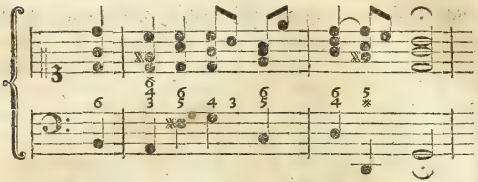
Exempel, wie einer es machen kan, durchgehen. Damit nun ein Liebhaber nicht nöthig habe, das Exempel wieder aufzuschlagen, so wollen wir diesen zweyten Satz, um ihn immer vor Augen zu haben, iedesmal wieder hersetzen: wie wir ihm am 2ten Satz eine Probe geben wollen.



Nun fragt ein Liebhaber bey ieder Note eines Griffes: Was bist du? und warum bist du hier? Die Anfangs-Note meines zu betrachtenden Satzes ist *H* mit der 6; hiezu finde ich im Discant $\frac{\bar{d}}{\bar{g}}$ ausgesetzet. Daß zur 6 die 3 und 8 gehöret, habe aus §. 15. des IXten Capitels gesehen. Was liegt von diesen dreyen Ziffern im Discant oben? $\bar{d}$, das ist die Terzie zu *H*: weil nun die unterste, nemlich die Tenor-Stimme, auch $\bar{d}$ ist, so sehe daraus nun, daß bey diesem Sexten-Griff die Terzie verdoppelt worden, wie denn dieses nach Cap. IX. §. 18. oft geschicht; die Alt-Stimme hat $\bar{g}$. Was ist nun $\bar{g}$ zu *H*? Antwort: die Sexte, und zwar die Sexte minor, weil sie einen halben Ton höher als die reine Quinte zu *H*, nemlich *fis*, lieget. Warum aber ist in diesem Griffe die Terzie verdoppelt, und die Octave $\bar{h}$ weggelassen worden? Der vorhergegangene Griff erforderte es wenigstens nicht, denn der Satz fängt mit diesem Griffe an, und hat also keinen Zusammenhang mit dem vorhergehenden; und da im folgenden Griff auch keine Octave zu *A* vorhanden, so ist hier die 8 gewiß nicht deswegen weggelassen, um den Fehler zweyer nacheinander folgenden Octaven zu vermeiden. Nun ist noch ein anderer Umstand da, nemlich ein ungeschickter Gang, welcher die Octave beym Sexten-Griff zu nehmen, verbietet: dahero will ich iezt sehen, was denn vor ein ungeschickter Gang möchte herauskommen; der Griff hiesse $\frac{\bar{d}\ \bar{c}}{\bar{h}\ \bar{fis}}$. Hier ist nun weiter nichts, als daß die beyden Mittelstimmen ein wenig herunter springen, nemlich der Alt von $\bar{h}$ nach *fis*, und der Tenor von $\bar{g}$ nach $\bar{d}$. Nun aber habe §. 5 gesaget, daß die Mittelstimmen auch nicht gerne Sprünge haben, wenn der Discant dergleichen nicht macht. Diß ist also

Vom Sexten-Griff zu *H*.

Warum hier die Terzie verdoppelt worden.



die Ursache, warum hie im Sexten-Griff zu *H* die Terzie verdoppelt worden. Genug vom *H*.

Vom Griff $\frac{6}{3}$ zu *A*.

A hat nun $\frac{6}{3}$ über sich: das sind nun schon drey Ziffern, deswegen darf ich nicht fragen, was noch darzu vor Neben-Ziffern gehören. Im Discant stehet $\bar{c}$ *fis* $\bar{a}$. Weil nun $\bar{c}$ die Terzie zu *A* ist, so sehe ich schon, daß $\bar{a}$ die Quarte seyn muß; also lieget in diesem Griffe die 3 oben und die 4 unten; das *fis* muß nun nothwendig die 6 seyn, es hat diese Ziffer einen kleinen Strich durch sich, es ist also eine Sexta maior accidentalis zu *A*; denn da die Quinte zu *A*, *e* heisset; *fis* aber einen ganzen Ton höher lieget, so ist es eine Sexte major zu *A*. Ist also im Griffe kein Druckfehler, sondern ist recht. Jetzt erinnere mich, Cap. XI. §. 18. gelesen zu haben, daß die kleine Quarte im Griff $\frac{6}{3}$ oft eine gebundene Quarte ist; deswegen ist nun die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff zu *H* hier ganz gut, denn *d*, welches zu *H* die Terzie ist, ist zu *A* die Quarte.

Von *fis* mit $\frac{6}{5}$.

Ich gehe zur dritten Note, *fis*, darüber stehet nun $\frac{6}{5}$, wozu noch die 3 gehöret. Die oberste Note im Griffe ist $\bar{c}$, diß ist nun die falsche Quinte zu *fis*, denn die reine Quinte zu *fis* ist *cis*. Hiebey erinnere mich, daß zum Griff $\frac{6}{5}$ manchmal die kleine Quinte kömmt, so wie hier bey *fis* das $\bar{c}$ die kleine Quinte ist. Weiter sehe ich hier auch, daß die Quinte im vorigen Griff zu *A*, nemlich $\bar{c}$, schon gelegen. Liegt nun hier die 5 oben, so muß die 6 unten liegen. Wie heißt denn die Sexte zu *fis*? Antwort, *d*. Weil nun zu $\frac{6}{5}$ noch die 3 gehöret, so muß $\bar{a}$ zu *fis* die Terzie seyn. Es kommen mir ferner diese beyde Griffe zu *A* und *fis* so bekant vor, deswegen glaube, sie schon neben einander im Buche gesehen zu haben. Ja, im XIIten Cap. §. 8 und 16. ist von einer grossen Aehnlichkeit dieser beyden Griffe etwas gesaget worden, da finde ich nun zwar den Griff $\frac{6}{5}$ zuerst, und hernach $\frac{6}{3}$; hier aber stehet $\frac{6}{3}$ vor $\frac{6}{5}$, das wird nun einerley seyn. Es ist hier anders nichts, als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen, nemlich Alt und Baß haben ihre Stimmen oder Töne unter einander verwechselt: der Baß hat im Griff $\frac{6}{5}$ dem Alt sein *a* gegeben, und hat dafür des Alts sein *fis* genommen; diß sehe nun hell und klar.

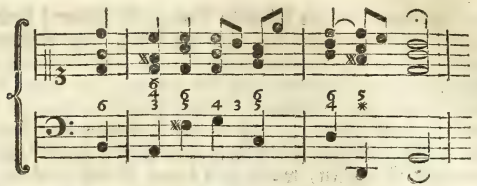
Was

Was hat denn nun die folgende Note *g* für Ziffern? Antw. 43. Diß sind nun zwey Ziffern, die nach einander stehen, bey *A* stunden sie über einander; daraus sehe ich nun, daß die 3 mit Beybehaltung von $\bar{g}$ und *d* muß nachgeschlagen werden, also daß aus der 4 ein Achtel und aus der 3 auch ein Achtel wird. Schlage ich nun Cap. XI. von der kleinen Quarte nach; so finde allda §. 7, daß sie ein Aufhalten der Terzie ist, und daß hier gleich ein reiner Accord zu *g* hätte können angeschlagen werden; es sind auch die Ziffern, welche zum reinen Accord gehören, nemlich 5 und 8, schon im Quarten-Griff, und bleiben auch liegen, bis sich die 4 in die 3 resolviret; ist derowegen das $\bar{c}$, welches zu *g* eine Quarte ist, anzusehen als ein ächter Vorschlag von der Terzie zu *g*, nemlich zu *h*. Es resolviret also die 4 allhier auch gebührend unter sich, denn *h* ist unter $\bar{c}$; auch in der rechten Stimme, worin sie hier vorhero gelegen, nemlich in der obersten Stimme. Es ist hier ferner der Quarten-Griff auch zerstreuet, also, daß die 4 oben und die 5 unten lieget, welches sich im letzten Tact dieses Exempels bey *g* auch eben so befindet. Von 43 über *g*.

Nun komme bey *c*; darüber stehet nun wieder eine §, es nimt aber dieser Griff allhier keinen so grossen Raum ein, als bey *fis*, welches auch § hatte. Ich sehe nun schon, woher dieses kömmt; es lieget hier die 6 oben, nemlich *a*, als welches eine natürliche grosse Sexte zu *c* ist, denn die reine Quinte zu *c*, das *g* liegt einen ganzen Ton niedriger: $\bar{e}$ ist also hier die zu § gehörige Terzie, die 5 aber ist hier keine falsche, sondern reine Quinte, wie mir denn auch aus Cap. XII. §. 20. schon bekant ist, daß bey § nicht immer eine kleine, sondern auch eine vollkommene Quinte seyn könte. Allein, was soll ich denn aus dem Sprung des Discants von $\bar{a}$ nach $\bar{e}$ machen? Dieser Sprung ist mir ja durch keine Ziffer über dem Baß angezeiget. Doch, was ist es auch nöthig gewesen? ist es doch ein Ton, den der Tenor gehabt, und folglich nur eine kleine Stimmen-Verwechselung, die vielleicht bloß um der Melodie willen geschehen ist; das mag nun eine kleine Verkehrung der Stimmen heissen. Von § über *c*.

NB. Hier nehme man den Griff § mit dem Daumen, Vörder- und Mittel-Finger, damit der kleine Finger frey bleibe, das hohe $\bar{e}$ nachmachen zu können, da denn der Tenor sein $\bar{e}$ kan fahren lassen, und an dessen Statt das *g* des Alts nehmen mag, der Alt aber bekommt das $\bar{a}$ des Discants, doch ohne solche Töne aufs neue wieder anzuschlagen. Fingersetzung.

Nun stehet weiter über *d* die Ziffer §, dazu denn die 8 noch zu nehmen. Diese Octave findet sich im Griff in der obersten Stimme, nemlich $\bar{a}$, deswegen ist nun *h* die Sexte, und *g* die Quarte. Diß erkenne am leichtesten, wenn ich herunter rechne: denn ist *d* die 8, so muß $\bar{c}$, als die 7, weg- Von § über *d*.



7, wegbleiben, so ist $\frac{}{h}$ die 6; $\frac{}{a}$, als die 5, bleibt wieder aus, so ist $\frac{}{g}$ die Quarte zu *d*. Nun will ich untersuchen, ob auch die 4 des Griffes $\frac{6}{4}$ im vorigen Griff schon gelegen. Der vorige Griff war $\frac{6}{3}$ zu *c*; hier finde ich nun zwar $\frac{}{g}$, als welches zu *d* die kleine Quarte ist, im vorigen Griffe aber, als eine Quinte zu *c*; allein diß $\frac{}{g}$ hatte der Alt, und im folgenden Griff $\frac{6}{4}$ hat der Tenor dieses $\frac{}{g}$. Gleichwol habe gelesen, daß eine iede Dissonanz (als wofür ja auch allhier die 4 gehalten wird) in eben derselben Stimme bleiben und auch resolviren muß, darin sie vorhero gelegen. Diß trifft hier nun doch nicht ein. Allein, wenn ich den Griff $\frac{6}{3}$ zu *c*, bey dem hohen $\frac{}{c}$, welches der Discant nachschläget, noch einmal nach der daselbst geschehenen Verkehrung der Stimmen wieder wolte anschlagen (wie man denn ja auch wol möchte thun können), so käme die 5. $\frac{}{g}$ doch unten, und läge alsdenn beym Griffe $\frac{6}{4}$ die Quarte in der untern Stimme vorhero; denn hätte alles seine Richtigkeit.

Von der Bindung im Discant.

Daß im Discant die beyden *d* durch einen Bogen zusammen gebunden, weiß ich wohl, was das zu bedeuten hat. Ich darf nur im folgenden Griff $\frac{5}{3}$ das $\frac{}{a}$ mit dem kleinen Finger liegen lassen; also: daß $\frac{}{a}$ und $\frac{}{fis}$ allein zu der Baß-Note *D* angeschlagen wird, hernach bleibt $\frac{}{a}$ $\frac{}{fis}$, weil es Viertel sind, liegen, und mein kleiner Finger macht die durchgehende

Schluß.

Note $\frac{}{e}$ nach; und darauf folget denn zum Schluß das *g* mit einem reinen Accord, da die 3 oben lieget.

Dergleichen Examen ausgeschriebener Griffe verdienen

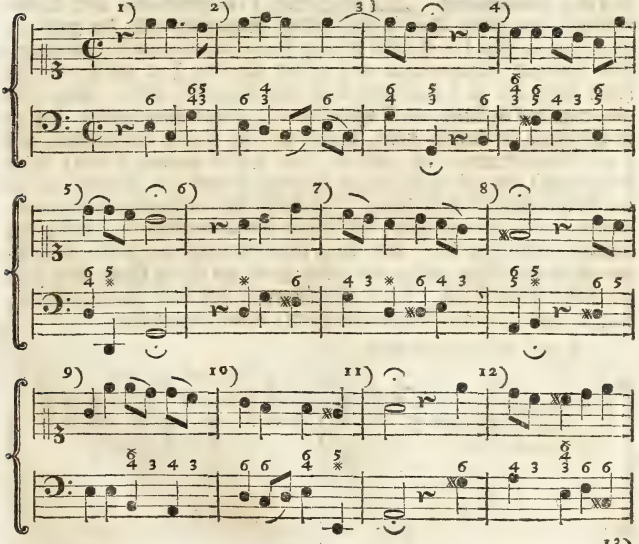
§. 19. Diß wäre nun eine ziemlich weitläuftige musicalische Betrachtung und Untersuchung dieses zweyten Satzes. Ich habe hier eine Probe geben wollen, wie ein rechter Liebhaber des General-Basses nicht allein alle Sätze dieses und der andern Exempel, sondern auch andere Stücke, vornemlich solche, die von berühmten Meistern der Ton-Kunst herstammen, zu betrachten und zu examiniren habe; um zu erfahren: warum sie bey ihren ausgeschriebenen Griffen (vide Cap. XI. §. 16.) nicht immer alles so, wie es sonst wol gewöhnlich bey ordinairen General-Baß-Spielen ist, ausgeschrieben. Sonderlich verdienten des Herrn Capellmeister **Bachs** Exempel, welche man in dessen Versuch über das Accompagnement

pagnement findet, wie auch dessen **geistliche Oden**, allwo Er die Harmonie, so wie Er sie vom Spieler verlanget, hinzugesetzt, eine solche Betrachtung. Es müßte aber einer freylich schon etwas mehr Wissenschaft vom General-Baß haben, als bisher von mir einem Liebhaber desselben gezeiget worden. Sonsten mag man auch die Exempel des Herrn **Sorgens** in seinem **Vorgemach**, und andere von ihm edirte musicalische Schriften, und die Exempel des Herrn **Löhleins** in seiner **Clavier-Schule**, wie auch des redlichen **Heinichens Anweisung zum General-Baß in der Composition**, als woselbst man die Griffe grösstentheils ausgedruckt siehet, mit einem solchen betrachtenden Auge ansehen und untersuchen.

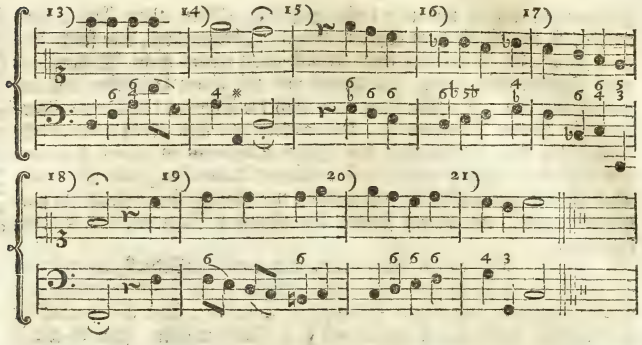
Herrn Bachs Exempel in seinem Versuch über das Accompagnement, die Exempel des Herrn Sorgens, Löhleins und Heinichens.

§. 20. Wir gehen aber weiter, und wollen zuförderst, ehe wir unser Exempel in *d dur* transponiren, solches ohne darüber ausgesetzte Griffe, hersetzen, um einem Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit zu probiren; fehlet er, so kan er sich §. 1. Raths erholen. Hier ist es:

Choral = mässig.



Dasselbe Exempel ohne ausgeschriebene Griffe.



Wie dieſes Exempel aus *c dur* in *d dur* zu transponiren.

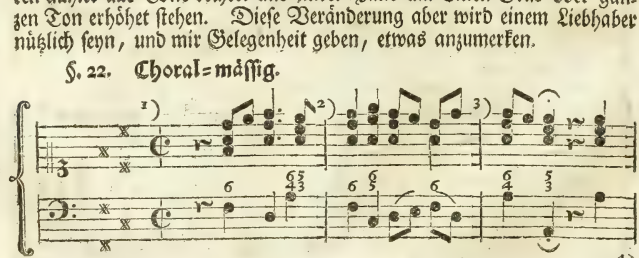
§. 21. Nun wollen wir unſer Exempel einen Ton höher, nemlich in *d dur*, transponiren. Wer dergleichen Transpoſitiones oder Ueberſetzungen von einem Ton in den andern vornehmen will, der muß vor allen Dingen das IIte Capitel von der Scala diatonica wohl inne haben. Bey richtiger Transpoſition muß allhier ein ieder Ton um Einen Ton höher ſeyn, als in *c dur*, weil *d* ein Ton höher iſt, als *c*. Vor allen aber muß das Syſtema modi von *d dur* alſo eingerichtet werden, daß es in Anſehung der halben Töne, wovon das IIte Capitel nachzuſehen, mit *c dur* übereinkomme: diß erfordert nun, daß *d dur* vor *f* und *c* ein ✱ haben muß; hat alſo unſer ietziges Exempel *fis* und *cis*, worauf bey allen Griffen wohl Acht zu geben.

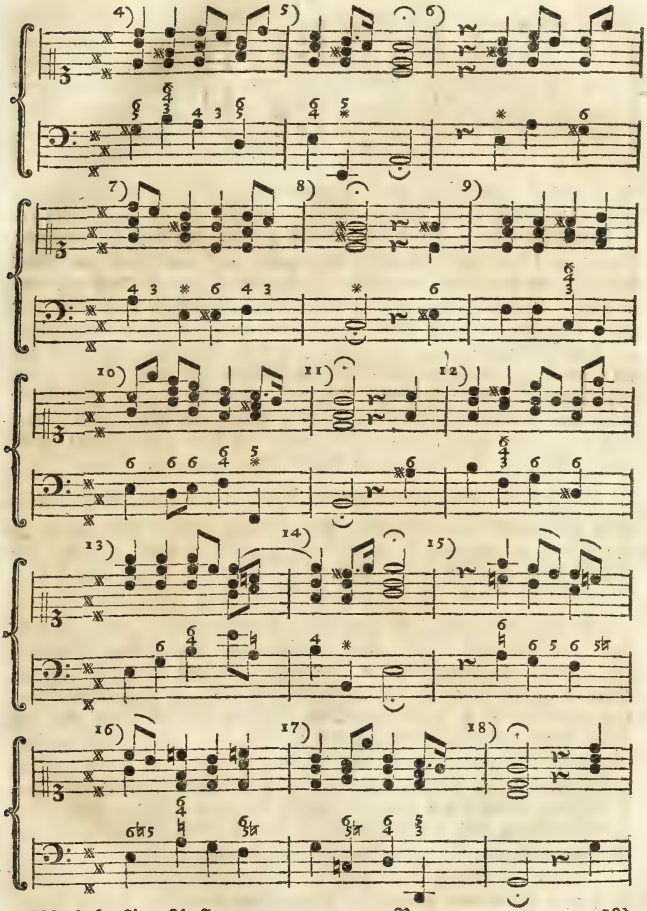
Warum etwas darin geändert.

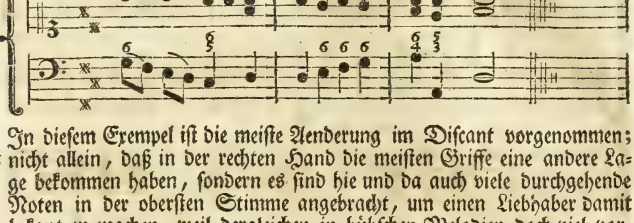
Ich habe aber verſchiedenes darin verändert, und zwar mit Fleiß, wie ſolches die Anmerkungen dabey zeigen werden; denn wenn keine Aenderung darin vorgegangen wäre, ſo müßten allhier alle Töne rechter und linker Hand um Einen Grad oder ganzen Ton erhöhet ſtehen. Dieſe Veränderung aber wird einem Liebhaber nützlich ſeyn, und mir Gelegenheit geben, etwas anzumerken.

§. 22. Choral-mäſſig.

Das vorige Exempel in *d dur* transponiret.




4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
16)
17)
18)



Die Haupt-Aenderung ist im Discant, wo viele durchgehende Noten angebracht sind.

In diesem Exempel ist die meiste Aenderung im Discant vorgenommen; nicht allein, daß in der rechten Hand die meisten Griffe eine andere Lage bekommen haben, sondern es sind hie und da auch viele durchgehende Noten in der obersten Stimme angebracht, um einen Liebhaber damit bekant zu machen, weil dergleichen in hübschen Melodien doch viel vorkommen. Zuweilen ist nun solche durchgehende Note im Baß mit einer Ziffer bemerket, als hier Tact 4, 7, 15 und 16; zuweilen aber auch nicht, als hier Tact 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 17 und 19. Kommen nun, wie hier im 2ten Tact, in der letzten Hälfte im Discant und Baß durchgehende Noten vor, die man am Bogen erkennet, und auch daran, wenn keine Ziffer über einer solchen Note stehet (denn stünde eine Ziffer darüber, wie Tact 10 und 13; so gehörte ein Griff dazu, und wäre folglich keine durchgehende Note), so werden solche Noten alleine zusammen angeschlagen,

Durchgehende Note im Sprunge, da durch wird oft die folgende Note vorher angeschlagen.

als hier $\frac{e}{e}\,\frac{fis}{d}$. Stehet die durchgehende Note im Sprunge, so ist sie doch schon im vorigen Accord gewesen, als hier im 4ten Tact das letzte $\bar{a}$, im 6ten das $\bar{e}$, im 10ten das $\bar{g}$, im 12ten das $\bar{fis}$, im 17ten das $\bar{e}$, und im 19ten das $\bar{a}$. Zuweilen schlägt eine solche Note, die keinen aparten Griff hat, sondern nur bloß zur Melodie gehöret, die folgende Note vorher an, als hier im 3ten Tact das $\bar{e}$, im 6ten das $\bar{h}$, im 12ten wieder $\bar{h}$, im 13ten Tact das $\bar{e}$, und im 19ten das $\bar{a}$. Solche Vorschläge nun sind zur Zierde der Melodie, und verbinden dieselbe. Unter den hallischen Melodien will nur einige anführen, worin sie sehr oft vorkommen: No. 4. **Das ist ein theures Wort** ꝛc. im 4, 7 und 8ten Satz. N. 87. **So ist denn nun die Hütte aufgebauet** ꝛc. Satz 1, 4 und 5. No. 442. **Wer will die auserwählte Schaar** ꝛc. fast in allen Sätzen. N. 452. **Ach! wie nichtig und untüchtig** ꝛc. Satz 1, 2 und 4. N. 645. **Wie lange soll ich dann, o JEsu** ꝛc. Satz 1, 2, 3, 4 und 7, und viele andere. Dergleichen Vor- und Nachschläge sind am meisten in der Ober-Stimme, da denn die Mittelstimmen, so oft es angehen kan, liegen bleiben.

Lieder, darin viel dergleichen Vorschläge vorkommen.

Von der Fingersetzung eines Fingers am meisten gebraucht.

§. 23. Zu diesem Nach- oder Vorschlag wird der kleine und 2 und 3te Finger am meisten gebraucht. Man hiebey ein wenig Acht zu haben,

daß

daß man zum Griff selbst solche Finger nimt, die da, bewandten Umständen nach, können liegen bleiben, und doch den Discant nicht hindern, die Nach- oder Vorschläge zu machen. Wir wollen, um diß deutlicher zu machen, die Fingersetzung von einigen Griffen aus unserm Exempel anzeigen. Tact 4 bey § über *d*, kan man $\bar{fis}$ mit dem 2ten, $\bar{a}$ mit dem 3ten, und $\bar{h}$ mit dem 4ten Finger nehmen, so macht der kleine Finger hernach das $\bar{\bar{d}}$ allein. Es ist bekant, daß dieser Griff sonst auch mit $\frac{1}{2}$ genommen wird, wie Cap. XII. §. 8. angezeiget; allein die Folge machet in und bey der Fingersetzung, selbst in den Griffen des General-Basses, manche Ausnahme, ja sie giebt die besten Regeln der Fingersetzung. Im 6ten Tact, im Griff zu *a*, nimt der Daumen $\bar{\bar{e}}$, der 2te Finger $\bar{\bar{a}}$, und der 4te $\bar{\bar{cis}}$, alsdann kan der 3te Finger das $\bar{h}$ zum *gis* bequem machen, und das $\bar{\bar{e}}$ gehöret dann für den 5ten Finger. Im 10ten Tact beym Sexten-Griff zu *e*, hat der Daumen $\bar{\bar{g}}$, und der 2te Finger $\bar{\bar{cis}}$, damit der kleine Finger das hohe $\bar{\bar{e}}$ leicht treffen könne. Im 12ten Tact, da die 6 über *dis* stehet, machet beym ersten Achtel der 2te Finger $\bar{fis}$, und der 4te $\bar{h}$: beym zweyten Achtel drehet sich die Hand ein wenig, und nimt $\bar{h}$ mit dem Daumen (der sich hier gut untersetzen lässet) und $\bar{\bar{fis}}$ mit dem 4ten Finger. Im 14ten Tact thut man am besten, daß man das $\bar{fis}$ mit dem 2ten, $\bar{h}$ mit dem 3ten, und $\bar{\bar{e}}$ mit dem 5ten Finger nimt. Diß ist nun zwar bey Händen, die dazu nicht gewohnt sind, eine ziemliche Spannung; allein, da der General-Baß dergleichen zuweilen erfordert, so thut man wohl, wenn man seine Hand dazu gewöhnet. Wolte ich hier $\bar{fis}$ mit dem Daumen nehmen, das würde auch schon beschwerlich fallen. Im 20sten Tact gibt es einen vollstimmigen Griff, der eine Octave im Ambitu hat; hierzu kan man den 1ten, 2ten, 3ten und 5ten Finger nehmen. Hier könte man sich üben, diesen Griff zu brechen: solches Brechen eines Griffes wird arpeggiren oder **harpetschiren** genant, da man den Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltene Noten einzeln und nach einander anschlägt. Siehe **Walthers** musicalisches Lexicon. Hiebey besiehet man erst alle Töne des Griffes, bestimt ihnen ihren Finger; nachhero fängt man vom untersten oder tiefsten Ton des Griffes an, und schläget bis zum höchsten geschwind **nach einander an**, was sonsten zusammen müste angeschlagen werden, iedoch bleiben alle angeschlagene Töne nach der Reihe liegen; die ganze Sache bestehet darin, daß man **nach einander** anschlägt, (und das angeschlagene liegen lässet,) was sonsten **zugleich** angeschlagen wird. Wer damit umzugehen weiß, der kan einer Melodie dadurch an verschiedenen Stellen eine Anmuth geben.

ger Griffe dieses Exempels.

Vom Brechen eines Griffes, wie es anzustellen.

§ und $\frac{7}{3}$ ist hier verwechselt.

§. 24. Ich habe die Griffe § und $\frac{7}{3}$ ein paar mal mit einander in diesem ins *d* transponirten Exempel verwechselt; ob es gleich die Transposition selbst nicht mit sich gebracht. Ich habe hiedurch nur zeigen wollen, wie verwandt und einig diese beyde Griffe unter einander sind. Im ersten Exempel §. 1. aus *c dur*, hatte die zweyte Note des andern Tactes, nemlich *d* den Griff $\frac{7}{3}$ über sich: deswegen hätte nun in unserm Exempel, welches um einen Ton höher transponiret oder gesetzet worden, statt *d* des vorigen Exempels das *e* mit $\frac{7}{3}$ gesetzet werden müssen; ich habe aber *cis* mit § an dessen Stelle gesetzet. Weiter, im 4ten Tact hatte im Exempel aus *c dur*, das $A\frac{6}{3}$ und *fis* §: wenn es nun nach der Transposition hätte gehen sollen, so müßte in diesem Exempel aus *d dur* das $H\frac{6}{3}$ und *gis* § über sich gehabt haben. Ich habe es aber umgekehret, und erstlich zu *gis* §, und hernach zu $b\frac{6}{3}$ genommen. Wer nun hier das Gegentheil thun wolte, dem wäre es erlaubt; man könte hier also zu $b\frac{6}{3}$ und hernach zu *gis* § ohne allen Schaden der Harmonie und Melodie nehmen. Eben dieses ist auch im 16ten Tact bey *a* und *fis* geschehen. Dieses ist also eine Aenderung im Baß, die sehr wenig zu bedeuten hat, und doch zur Einsicht der Verwandschaft beyder Griffe§ und $\frac{7}{3}$ dienen kan, als wovon Cap. XII. §. 8. vieles vorgefallen ist.

Von der Quarte.

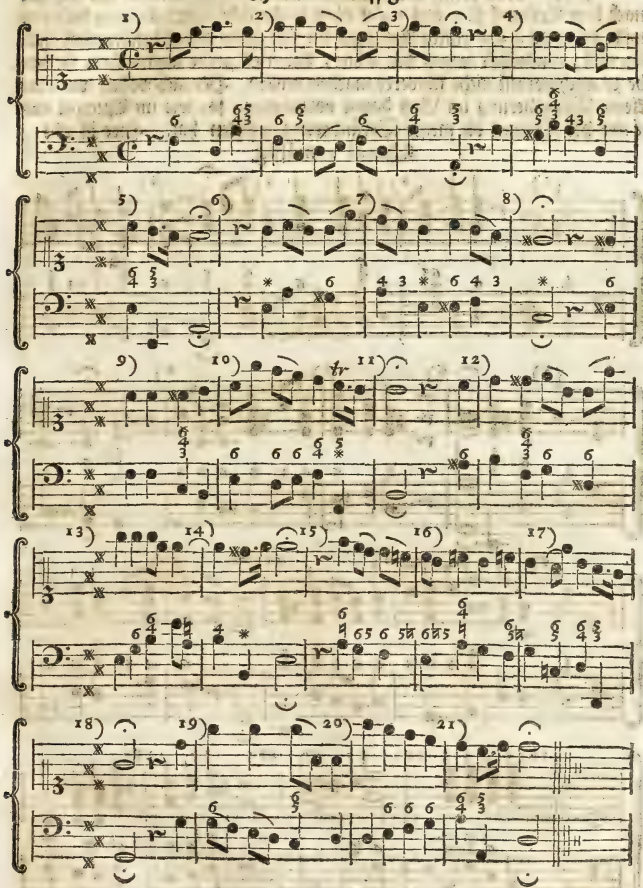
§. 25. Im 9ten, 12ten und 21ten Tact ist $\frac{4}{3}$ weggeblieben, dazu theils die Harmonie, theils die Melodie, Anlaß gegeben; der halben Töne wegen würde es hier ein wenig incommode zu greiffen gewesen seyn. Es ist die 4, wornach die 3 folget, fast anders nichts, als eine Zierde der Melodie und Harmonie, die aber dem wesentlich-nothwendigen nichts benimt. Wenn man die 4 hätte häufen wollen, so hätte sie noch öfter können angebracht werden, selbst im Exempel §. 1. aus *c dur*; als da hätte in unserm *d dur* Exempel, im 16 und 17ten Tact, über *g* $\frac{4}{3}$ stehen können: denn weil im vorigen Griffe $\bar{c}$, als die Quarte zu *g*, lag, so hätte diese Quarte zu *g*, das $\bar{c}$, wieder können angeschlagen werden, und die Terzie $\bar{h}$ wäre nachgekommen. Wer also Lust zur Quarte hat, der kan solche gar oft, auch alsdenn, wenn sie auch nicht drüber stehet, machen. Kurz, wo sich vor einem reinen Accord, wo die Terzie oben lieget, ein Vorschlag schicket, da kan auch die 4 angebracht werden.

Von 65 in diesem Exempel.

§. 26. Im 15ten Tact kommt dreymal 65 nach einander vor; diß ist leicht, die 5 schlägt immer nach der 6 alleine nach. Sonsten gehören auch die Anmerkungen des Exempels aus *c dur* hieher, welches zu wiederholen nicht nöthig erachte. Es weichet diß ins *d dur* transponirte Exempel aus ins *a dur*, *fis moll*, *h moll*, *e moll* und *g dur*. Nun wollen wir dieses Exempel zur Uebung auch ohne Griffe hersetzen.

Choral-

Choral = mässig.

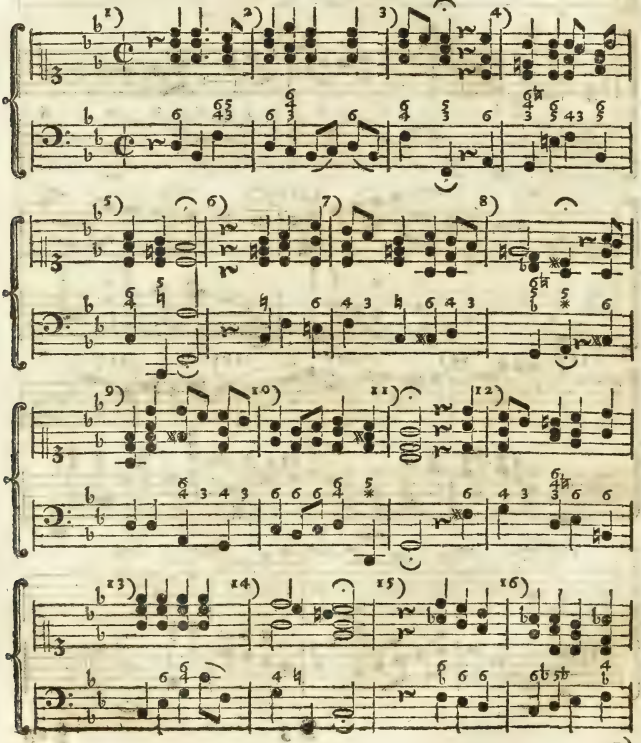


Eben das vorige Exempel ohne Griffe.

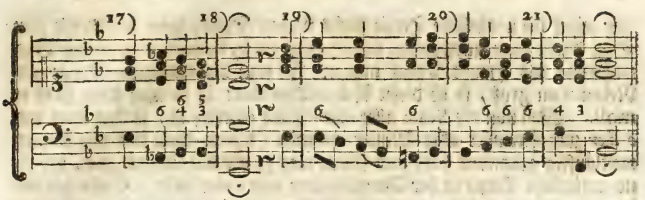
Das Exempel aus *c dur* in *b dur* transponiret, und zwar erstlich ungeändert.

§. 27. Nun folget unser Exempel aus *b dur*, welches vor dißmal nach dem Exempel §. 1. aus *c dur* ohne sonderliche Veränderung hersetzen will: denn da *b dur* einem Anfänger an sich schon etwas beschwerlich fallen will, sonderlich wegen der Töne, darin es gerne ausweichet; so habe es auch vorerst nicht schwerer machen wollen. Hernach wollen wir eine kleine Veränderung im Baß damit vornehmen, so, wie im Exempel aus *d dur* der Discant die meiste Veränderung gelitten hat. Hier ist es:

Choral = mäßig.



17)



Wer nun die in diesem dreyzehnten Capitel gegebene Exempel geübet hat, der wird gewiß mit den meisten Lieder-Melodien schon fertig werden können; denn es fehlen uns nur noch wenige gebräuchliche Ziffern, nemlich die 7, 9 und 2, welche zu ihrer Zeit leicht werden zu erlernen seyn. Noch einen Vortheil erlanget einer durch die Uebung dieser Exempel, er lernet nemlich hiedurch verschiedene Ton-Arten kennen; denn durch die Transposition unsers Exempels ins *d dur* und *b dur* haben wir 14 Ton-Arten gehabt, nemlich *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *es dur*, *e moll*, *f dur*, *fis moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *b moll*. Weil hin und wieder schon vieles gesagt worden, woran ich sehen kan, daß ein Stück in eine andere Ton-Art ausweichet: so habe das Vertrauen zu meinem sich selbst informirenden Clavierspieler, er werde diß nun schon gelernet haben. Zum Ueberfluß weise ihn auf die erste Anmerkung dieses Capitels, zum Exempel aus *c dur* §. 1. Wer nun verstehet, was das bedeute, wenn man spricht: *c dur* (und mit ihm alle dur-Töne) weicht aus in Quintam modi, in Quartam, Tertiam, Sextam und Secundam modi; der wird in den beyden Exempeln aus *d dur* und *b dur* finden, daß die Ausweichung dieser dreyen Exempel dieselbe ist, sonsten wäre es keine Transposition. Weil nun hiedurch nicht allein zu erkennen gegeben wird, in welche Neben-Töne *c dur* ausweichet, sondern worin alle dur-Töne ausweichen können; so will diese lateinische Redens-Art etwas weitläuftiger erklären.

Nutzen dieser Exempel.

Von der Ausweichung.

In welche Töne alle dur-Töne gerne ausweichen.

§. 28. Es weichen also alle dur-Töne 1) gerne in quintam modi aus, das heisset: ein ieder dur-Ton, es mag nun *c dur*, *f dur*, *d dur*, *g dur*, *a dur* und so weiter seyn, weichet gerne in seine Quinte aus; als *c dur* seine Quinte ist *g*, *f dur* seine Quinte ist *c*, *d dur* seine Quinte ist *a*, *g dur* seine Quinte ist *d*, *a dur* seine Quinte ist *e*, und so weiter: dahero weichet nun ein Stück oder Lied, welches aus *c dur* ist, in *g* (als in die Quinte zu *c*) aus; ein Lied oder Stück, welches aus *f dur* ist, weichet in *c* (als in seine Quinte) aus; *d dur* weichet in seine Quinte *a* aus, u. s. w. Ob nun aber dieser Neben-Ton dur oder moll sey, das

Die dur-Töne weichen gerne 1) in quintam dur aus, was das heisse.

das zeiget die natürliche Terzie dieses Neben-Tons; denn die Terzie zum Ton, darin man ausweichet, befindet sich im Systemate oder in der Vorzeichnung des Haupt-Tons immer. Ist nun die natürliche Terzie zum Neben-Ton groß, so ist dieser Neben-Ton dur: ist sie aber klein, so ist er moll. Weil nun die Scala aller dur-Töne einerley ist, so kan man nur *c dur* zum Exempel oder Muster nehmen (davon denn das IIte Capitel weitläuftig gehandelt hat) und sehen, was *g*, als die Quinte zu *c*, vor eine natürliche Terzie in der Vorzeichnung von *c dur* habe. *C dur* hat weder * noch b; deswegen muß nun die Terzie zu *g* auch weder * noch b haben; ist also die Terzie von *g*, welche sich in der Scala von *c dur* befindet, eine grosse Terzie, nemlich *h*: daraus ist nun offenbar, daß *c dur* in *g dur* ausweichet. Weichet nun *c dur*, als das Muster aller dur-Töne, in seine quintam dur, nemlich in *g dur*, aus; so folget, daß alle dur-Töne in quintam dur ausweichen; als *f dur* weichet in seine quintam *c dur*, *d dur* in seine quintam *a dur*, *g dur* in quintam *d dur*, *a dur* in seine quintam *e dur* aus. Dahero ist nun unser Exempel aus *c dur* in *g dur*; und das in *d dur* transponirte in *a dur*; und *b dur* in *f dur* ausgewichen. Das heisset nun: Die dur-Töne weichen in quintam dur aus.

2) in Tertiam moll, was das heisse.

§. 29. Wir haben ferner gesagt, daß die dur-Töne auch in Tertiam auswichen; nun ist die Terzie, und zwar die Tertia maior, als welche allezeit in den dur-Tönen seyn muß, leicht zu finden; weichet derohalben *c dur* aus in *e*, *f dur* in *a*, *d dur* in *fis*, *g dur* in *h*, *b dur* in *d* etc. aus. Ob nun der Neben-Ton dur oder moll seyn muß, zeiget sich an der natürlichen Terzie dieses Neben-Tons, als: *c dur* weicht aus in *e*. Die natürliche Terzie aber zu *e*, in der Scala von *c dur*, ist *g*: weil diß *g* nun eine kleine Terzie zu *e* ist, so weichet *c dur* aus in Tertiam *e moll*. Es weichen also die dur-Töne wohl in moll-Töne aus (ich darf aber keinen dur-Ton in einen moll-Ton transponiren, als *c dur* läßt sich nicht in *d moll*, oder *e moll*, oder *h moll* etc. transponiren) und zwar in Tertiam moll. Derohalben weicht nun *d dur* in gerne in *fis moll* aus; denn *fis* war die natürliche Terzie zu *d*, wie die Vorzeichnung von *d dur* es anzeiget. *f dur* weicht in seine Tertiam *a moll* aus, *g dur* in *h moll*, *b dur* in *d moll*.

3) in Quartam dur, wird erkläret.

§. 30. Weiter weichen die dur-Töne auch in quartam aus, als *c dur* weicht in seine quartam *f*; und weil nun *f* in der Scala von *c dur* an *a* eine grosse Terzie hat, so weichet es in *f dur*. Also: wenn ein dur-Ton in quartam ausweichet, so muß es immer dur seyn. Als: *d dur* weicht in seine quartam *g dur* aus; *f dur* weicht in seine Quarte *b dur* aus;

aus; und *b dur* in *es dur* etc. Es weichet ferner ein ieder dur-Ton auch oft in Sextam aus, als *c dur* in *a*, *g dur* in *e*, *d dur* in *h*, *a dur* in *fis*, *b dur* in *g*. Ob nun diß dur oder moll seyn muß, ist leicht zu finden: denn nehme ich in *c dur* zur Sexte *a* (darin *c dur* ausweichet) und besehe, was *a* vor eine natürliche Terzie in der Scala von *c dur* hat, so findet sich die Terzie minor, nemlich *c*. Dahero weichet nun *c dur* in *a moll* aus; denn *a dur* ist gar nicht mit *c dur* verwandt, und es heißt: eine Ton-Art kan in eine andere ihr verwandte Ton-Art ausweichen. *a dur* müßte ja vor allen Dingen die Terzie major *cis* haben; *cis* ist aber in der Scala diatonica von *c dur* gar nicht zu finden, als *c d e f g a h c*. Die ganze Verwandschaft der Ton-Arten aber bestehet darin, daß die Trias harmonica oder der reine Accord von den Tönen oder Ton-Arten, darin der Haupt-Ton ausweichen darf, in der Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück ist, muß befindlich seyn; daher man in dem Neben-Ton auch keine andere Terzie nehmen darf, als in der Scala enthalten ist. Kurz: *c dur*, und mit ihm alle dur-Töne, kan in alle Töne seiner Leiter ausweichen, nemlich in *d*, in *e*, in *f*, in *g*, und in *a*; aber nicht in Septimam, in *h*, weil zu diesem *h* keine vollkommene 5te in der Scala von *c dur* befindlich ist; denn die reine Quinte zu *h* ist *fis*, die Scala aber von *c dur* hat *f*, welches eine kleine oder falsche Quinte ist, die keine Triadem harmonicam perfectam machen kan. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den moll-Tönen: ist in der Scala eines moll-Tones (und zwar nach der Vorzeichnung, oder so, wie sie herunter gehen) eine reine Quinte zu einem Ton, so kan der Haupt-moll-Ton drin ausweichen, als die Scala von *a moll* heißt *A H c d e f g a*. Alle Töne finden hier abermal eine reine Quinte, ausgenommen das *H* hat hier wieder die kleine Quinte *f*, deswegen kan nun *a moll* ausweichen in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Und ist diese Ausweichung von *a moll* der Ausweichung von *c dur* ähnlich. *c dur* konte nicht in *b moll* ausweichen; *a moll* kan es ordentlicher Weise auch nicht thun, und diß daher: weil *c dur* und *a moll* im Systemate beyde weder * noch b haben; denn ein moll-Ton hat immer mit einem dur-Tone einerley Vorzeichnung.

und 4) in Sextam moll, wird erläutert.

Die Verwandschaft verschiedener Ton-Arten.

Warum die dur-Töne nicht in Septimam,

und warum die moll-Töne nicht in Secundam ausweichen.

§. 31. Wir haben endlich §. 27. auch gesaget, daß ein ieder dur-Ton gerne auch in Secundam modi ausweiche. Diß ist aus dem vorigen nun leicht zu begreifen, was das heissen soll. In unserm General-Exempel haben wir solche ordinaire Ausweichung der dur-Töne angebracht, als:

Die dur-Töne weichen 5) gerne in Secundam moll aus.

Tabelle der Ton-Arten, die in diesen dreyen Exempeln vorgekommen.

1) Haupt-Ton	2) Haupt-Ton	3) Haupt-Ton
C dur weichet aus	*D dur* weichet aus	*B dur* weichet aus
in 5tam *g dur.*	in 5tam *a dur.*	in 5tam *f dur.*
in 3am *e moll.*	in 3am *fis moll.*	in 3am *d moll.*
in 6tam *a moll.*	in 6tam *h moll.*	in 6tam *g moll.*
in 2dam *d moll.*	in 2dam *d moll.*	in 2dam *c moll.*
in 4tam *f dur.*	in 4tam *g dur.*	in 4tam *es dur.*

Einige allgemeine Erinnerungen,

§. 32. Zur Erläuterung dieses ins *B dur* versetzten Exempels finde anietzo nichts mehr zu sagen, als was schon hin und wieder weitläuftig angezeiget worden. Man nehme in den Griffen ja allezeit die vorgezeichnete bb in Acht, wenn das ♮ solches nicht aufhebt. Der 16te Tact möchte ein wenig beschwerlich zu spielen seyn, denn das *es dur*, woraus

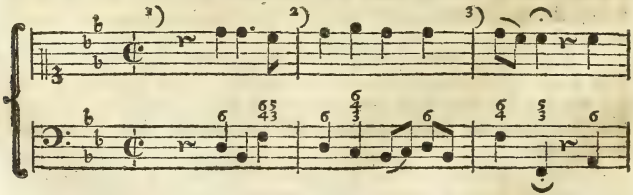
sonderlich wegen der Fingersetzung.

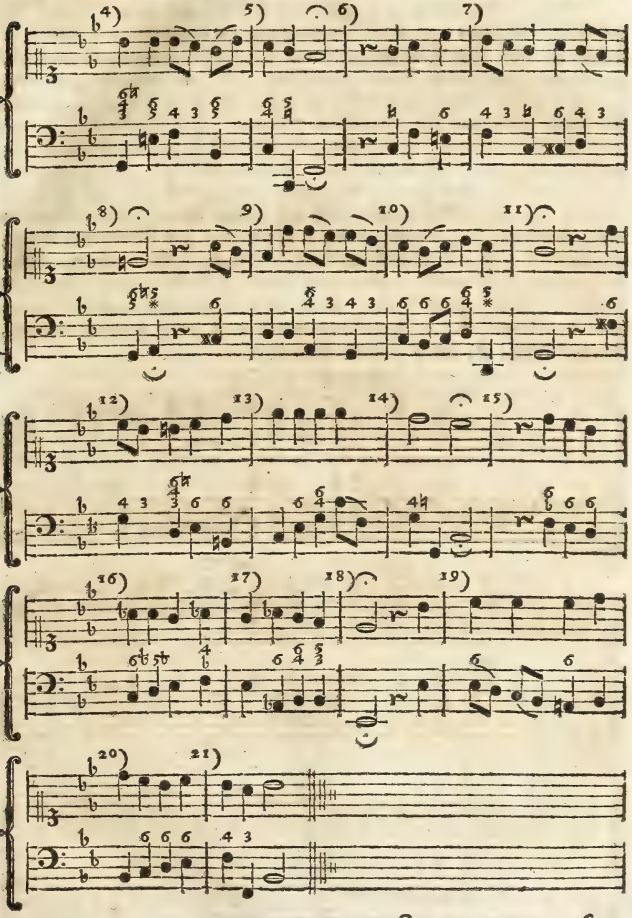
dieser Satz ist, nimt noch ein b nemlich vor *a* an; was die Finger betrift, die im Griff zu *d* und *f* möchten erfordert werden; so muß man die Bequemlichkeit seiner Hand ein wenig ausforschen, und die commodesten Finger dazu nehmen. Mancher kan weit spannen, und hat lange Finger, der kan den untersten Ton beyder Griffe mit dem 2ten Finger nehmen: ein anderer aber muß den Daumen gebrauchen, und seiner Hand ein wenig Gewalt anthun, sich aber ja hüten, daß kein ungebetener Gast sich mit unter die Töne des Griffes mische. Man brauche nun dieses Exempel recht, und betrachte alle Griffe genau, ein Anfänger muß ja nicht geschwind Veränderung suchen, sondern sich bemühen, alles recht einzusehen.

Eben dieses Exempel ohne Griffe.

§. 33. Ob nun solches geschehen, wird er am besten erfahren, wenn er es ohne ausgesetzte Griffe probiret zu spielen, deswegen wollen wir das Exempel aus *B dur* nun auch also aussetzen.

Choral-mäßig.

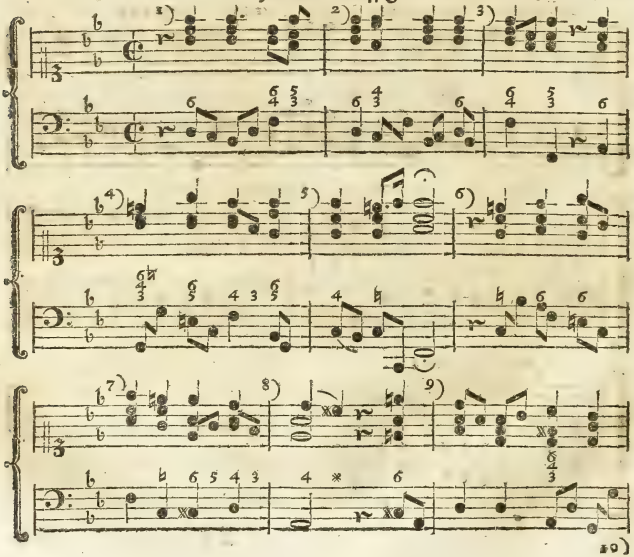


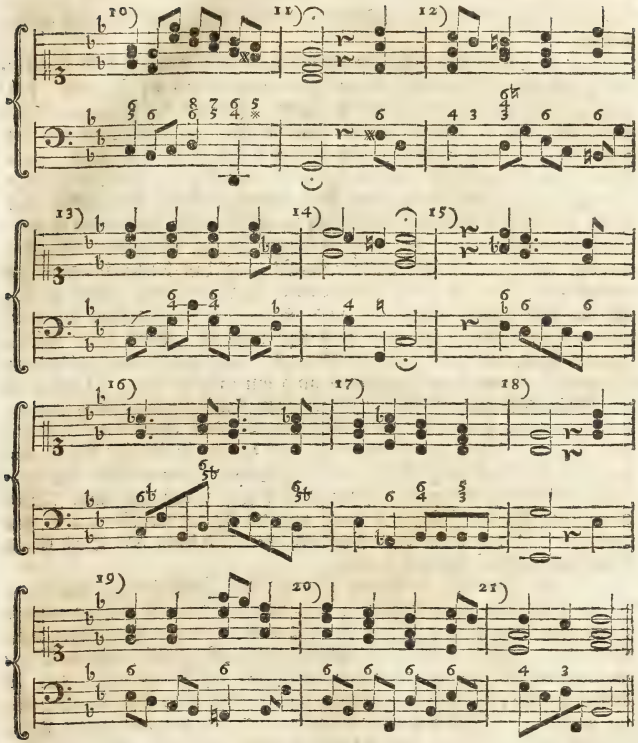

4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
16)
17)
18)
19)
20)
21)

Aussetzung des letzten Exempels mit durchgehenden Noten im Baß.

§. 34. Da wir §. 22. in unserm ins *d dur* versetztem Exempel hie und da im Discant eine durchgehende Note mit untergemischet haben; so wollen wir das letzte Exempel aus *b dur* nun ein wenig im Baß variiren, und einige durchgehende Noten dazwischen setzen, um einen Liebhaber desto vester in den bisher abgehandelten Ziffern zu setzen, und, um der linken Hand eine kleine Ausschmückung zu geben. Die Griffe sind, einige wenige ausgenommen, wie im vorigen Exempel: die ganze Veränderung bestehet nur darin, daß im Baß eine Note nachschläget. Wer nun die vorigen drey Exempel ziemlich wegspielen kan, der kan sich auch an dieses machen, sonsten möchte es ihm noch ein wenig schwer seyn. Weil ich nun, sonderlich in der ersten Hälfte, der rechten Hand eine andere Lage gegeben habe, so habe dienlich erachtet, die Griffe drüber zu setzen. Wer es ein wenig Tact-mässig spielen wird, dem wird es besser gefallen, als wenn er das Gegentheil thäte. Könte nun diß Exempel etwa bey der ersten Durchlesung dieses Buches von einem noch nicht gespielet werden, der überschlage es, bis er geübter geworden.

Choral = mässig.





§. 35. Die durchgehenden Noten, die hier im Basse vorkommen, sollen uns Gelegenheit geben, etwas davon anzumerken. Weil der Baß oft sehr wenig melodiöses oder singendes an sich hat, sondern mehrentheils aus Viertel oder halben Schlägen bestehet, so gibt es ihm eine nicht geringe Zierde, wenn ihm hin und wieder durchgehende Noten gegeben werden, nemlich solche Noten, wozu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen besondern Griff anzuschlagen. Oft zeiget der Griff der rechten Hand, was

Von den durchgehenden Noten im Baß überhaupt.

was der Baß vor durchgehende Noten machen kan, wie wir bald sehen werden.

Arten derselben; daher die laufende und gebundene Bäße kommen.

§. 36. Ueberhaupt können die durchgehende Noten des Basses sowol gradatim, stuffenweise, herauf oder herunter gehen, als auch, wie man zu reden pfleget, im Sprunge stehen. Da nun die rechte Hand gemeiniglich drey Töne hat, aus welchen der Baß denjenigen, der sich am besten zur folgenden Baß-Note schicket, und der dem Baß einen guten Gang oder Melodie gibt, nehmen kan; so entstehen daher die vielfältigen Veränderungen, welche man im Baß anbringen kan. Dergleichen Art Bässe nun heissen laufende Bässe, weil sie oft in lauter Achtel oder Sechszehntheile einhergehen; oder auch gebundene Bässe, wenn man sich selbst an einer gewissen Art solcher Bässe durchs ganze Lied hindurch bindet, da entweder der Baß in lauter springenden, oder laufenden Noten gehet, oder da man beydes wechselweise und unter einander gemischet brauchet.

Man hat dergleichen auch im Druck.

Dergleichen Bässe findet man auch wol gedruckt, als da sind: **Telemanns fugirende und variirte Chorale**, und von andern berühmten Organisten findet man dergleichen auch hin und wieder. Es wäre zu wünschen, daß man dergleichen mehr hätte, denn manche haben ein grosses Vergnügen daran; in der That ist es auch was anmuthiges mit solchen Bässen. Der Herr **Sorge** hat auch welche in Kupfer stechen lassen; des Herrn **Georg Friedrich Kaufmanns harmonische Seelen-Lust** beschäftiget sich auch bloß mit Liedern und Vorspielen dazu. Wer dergleichen Sachen suchet und übet, und die Regeln des General-Basses verstehet, und eine kleine Anleitung hat, der wird leicht den Baß seines Liedes selber etwas variiren lernen.

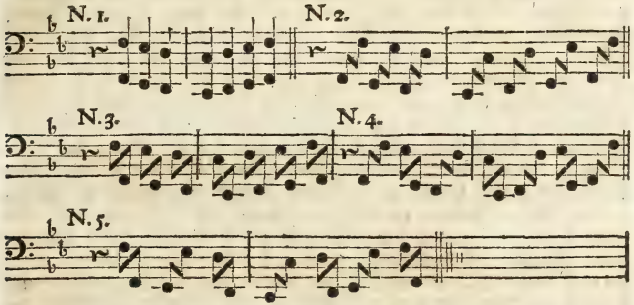
Woher der Baß die durchgehende Noten nimt.

§. 37. Ich habe in diesem Exempel dem Liebhaber nur eine kleine Probe geben und anzeigen wollen, wie man aus den Griffen der rechten Hand bald diese oder jene Note zu einer durchgehenden Baß-Note nehmen könte. Oft wird der Baß auch Octavenweise gespielet mit dem Daumen und kleinen Finger, um ihn zu verstärken; diß ist nun leicht, und ist beydes erlaubt, nemlich, sie zugleich, oder nacheinander angeschlagen, hören zu lassen.

Wie die Octaven Anlaß zur Variation des Basses geben.

Schlägt man sie nach einander an, so gibts wieder Gelegenheit zur Variation, denn da kan man von der Höhe zur Tiefe, oder aus der Tiefe zur Höhe gehen. Wo nun die Noten gradatim herauf oder herunter gehen, als in unserm Exempel Tact 15, 16 und 20, da darf man wohl Octaven im Baß nehmen, als im Exempel aus *c dur* §. 1, da kan man mit dem Daumen das ungestrichene *g* und im kleinen Finger gleich das grosse *G* dazu anschlagen, und das die 2 ganze Tacte durch, eben wie auch im 20sten Tact. Diese 3 Tacte können in den Exempeln aus *d dur* und *b dur* auch Octavenweise gespielet werden. Bey Liedern kan

kan es auch oft angehen, als im Cap. X. §. 4. der 5te Satz, wo der Baß auch gradatim gehet, und an mehreren Stellen. Ja selbst wenn die Noten im Sprunge stehen, kan man bey langsamer Mensur, als bey Vierteln, wohl in der linken Hand Octaven schlagen. Wer aber in unserm Exempel an den angeführten Stellen die Octave nachschlagen, und also aus einem Viertel 2 Achtel machen wolte, der sünge (wie am gewöhnlichsten ist) von der grossen Octave an, und ginge zur ungestrichenen; das Gegentheil ist aber auch nicht gar verboten. Wenige Noten werden alles deutlich machen. Wir nehmen also aus dem *b dur* Exempel §. 27. nur den 15ten und 16ten Tact, und wollen anzeigen, was für Veränderungen bloß durch Octaven zu machen.



wird in Exempeln gezeiget.

Diß alles wird mit dem Daumen und kleinem Finger genommen. Man thut wohl, sich mit solchen Octaven-Sprüngen bekant zu machen, damit man nicht nur lerne eine Octave treffen; sondern auch, wie hier N. 4. und 5. geschehen muß, den Daumen und kleinen Finger lerne fortsetzen. Bey laufenden Bässen werden dergleichen Gänge wol vorfallen.

In unserm Exempel §. 34. gehen wir Tact 4 und 9 in die höhere Octave, nemlich *G g*; hingegen Tact 3, 5, 10, 14 und 21 fallen wir in die grosse Octave, nemlich *fF, cC, dD* etc. Diß Fallen in die grosse Octave ist sonderlich kurz vorm Schluß eines Satzes gebräuchlich, als hier Tact 5, 10, 14 und 21, und auch wann die letzte Note eines Satzes in der ungestrichenen Octave stehet, so kan man eben diesen Ton auch in der grossen Octave nachschlagen, wie hier im dritten Tact bey *fF* geschehen.

Vom Fallen in die grosse Octave.

§. 38. Ferner darf man auch im Baß den Terzien-Gang wol ausfüllen, als welches im Discant sehr gebräuchlich ist, dahero denn auch schon Cap. X. §. 7. in der 4ten Anmerkung zweyerley Arten solches zu thun ange-

Von Ausfüllung eines Terzien-Ganges im Baß,

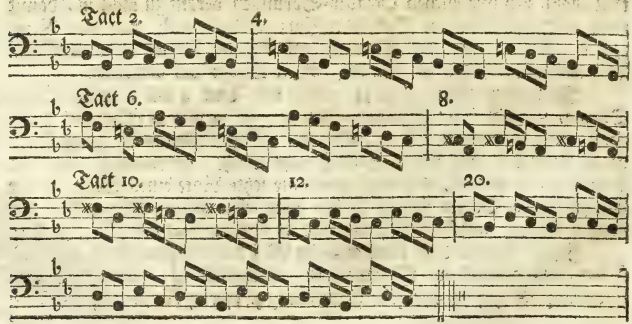
angezeiget worden. Dieses alles gehet nun auch mit guter Manier im Baß an: denn da kan ich nun die ausgelassene Note gleich an der ersten hängen; oder ich kan sie auch als einen Vorschlag zur folgenden Note machen, ie nachdem es die folgende Baß-Note am besten erlaubet. Da nun im Baß die erste Art, nemlich daß solche Note ohne Griff allein gehet, am gebräuchlichsten und leichtesten ist (vide Cap. X. §. 3. die 2te Anmerkung), so finden wir diese auch in unserm Exempel, Tact 1, 2 und 10 an *c*, und Tact 19 an *d* und *B*. Die andere Art aber, da eine solche Note als ein Vorschlag anzusehen ist, und wozu der Griff, der eigentlich zur folgenden Note gehöret, muß angeschlagen werden, kommt in unserm Exempel nicht vor. Im XVten Capitel §. 1. werden wir davon ein mehreres hören. Wer aber allhier, wenn 2 Achtel einen Terzien-Sprung ausmachen, die ausgelassene Note will mitmachen, der thut am besten, daß er zur tiefsten Note einen **Vorschlag** erwählet, also, daß die erste Note ein Achtel bleibt, und aus dem Vorschlag und der letzten Note zwey Sechszehntheile macht, als Tact 2 bey *dB*, Tact 4 bey *ec*, und *BG*, Tact 6 bey *af* und *ec*, Tact 8 bey *cis A* (hier muß *H*, und nicht *B*, der Vorschlag zu *A* seyn) Tact 11 bey *fis d* (hier muß *e*, und nicht *es*, der Vorschlag zu *d* seyn) Tact 12 bey *es c*, Tact 20 bey *dB*, *dB* und *es c*. Der **Nachschlag** aber schickt sich bey solchen Terzien-Sprüngen am besten, wenn 2 solcher Sprünge entweder heraufwerts als Tact 1 bey *B df*, und Tact 13 bey *c es g*, oder herunterwerts, als Tact 13 bey *g es c* vorkommen. Um alles noch deutlicher zu machen, so will die eben angeführte Stellen nach beyderley Arten aussetzen, und zwar erstlich den Terzien-Sprung, hernach den **Durchgang** oder Nachschlag, und zuletzt den Vorschlag dahinter setzen. Das letztere, der Vorschlag, schicket sich hier am besten.

auf zweyerley Art.

Wo sich dazu am besten der Vorschlag,

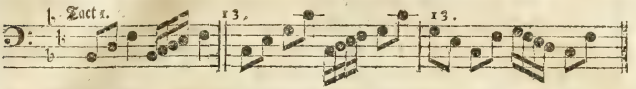
oder der Nachschlag schicke,

durch Exempel gezeiget.



Ein

Ein paar Stellen, wo der Nachschlag sich besser als der Vorschlag schicket, sind folgende:



Aus diesen Exempeln erhellet nun deutlich, was eigentlich eine durchgehende Note, und was ein Vorschlag sey, und daß die durchgehende Note die letzte um nichts verkürzet, sondern sie ein Achtel bleiben lässet; der Vorschlag aber macht das letzte Achtel zu 2 Sechszehntheilen, da man denn bald zur folgenden Note zu gehen hat. Erinnerung.

§. 39. Man gewöhne sich, den Vorschlag im Baß bey solchen Terzien-Sprüngen am rechten Orte anzubringen; er macht dem Gesange eine Anmuth, und ist dem Durchgange (ob er gleich fast immer von manchem statt des Vorschlags gebrauchet wird) weit vorzuziehen. Doch ist eben nicht nöthig, alle vorkommende Terzien-Sprünge mit durchgehenden Noten oder Vorschlägen auszufüllen; sondern es muß mit Verstand geschehen, damit die Veränderung, welche bey der Music so beliebt ist, hiedurch keinen Abbruch leide; gradatim herauf und herunter gehen, fallen und springen, wechselsweise, daraus bestehet ein wichtig Stück der Veränderung in der Music. Wolte ich nun alle ausgelassene Töne, bey Terzien-, Quarten- und Quinten-Sprüngen, immer mitmachen und durchgehen lassen; so würde nichts, als immer einerley Leyer, herauskommen. Dahero man denn auch Tact 15 nicht nöthig hat, die Terzien-Sprünge von *es* in *g*, und von *g* in *es*, mit *f* auszufüllen, wie auch den 13ten Tact, den man lieber in seinen Sprüngen kan bleiben lassen (daß ich im vorigen §pho die durchgehende Note dazu gesetzt, ist nur geschehen, um zu zeigen, an welchen Stellen durchgehende Noten besser als Vorschläge sind) es möchte zu affectirt herauskommen. Zwang aber taugt nicht in der Music, diese Kunst liebet ein freyes und ein erlaubtes ungebundenes Wesen. Die höchste Kunst in derselben muß natürlich, leicht und ungezwungen herauskommen, oder der Zuhörer hat kein rechtes Wohlgefallen daran. Genug von den Terzien-Sprüngen. Diese Ausfüllung der Terzie muß weislich geschehen. Music ist voller Veränderung. und leidet keinen Zwang.

§. 40. Wir haben oben gesagt, daß der Baß auch wol aus den Griffen des Discants einen Ton nehmen, und ihn nachschlagen darf. Diß ist nun in unserm Exempel auch geschehen, nemlich wenn der Baß eine 6 oder 8 über sich hat; so wird die 6 nachgeschlagen. Als Tact 2 bey *dB*, da schläget der Baß die 6 zu *d*, nemlich *B*, nach; Tact 4 bey *e*, schläget der Baß die 6 zu *e*, nemlich *c*, nach, und bey *B* die Sexte *G*. Von den durchgehenden Noten beym Sexten-Griff.

Tact 6 wird bey *a* die 6 *f*, und bey *e* die 6 *c*, nachgeschlagen, und so auch im 8ten Tact bey *cis*, im 11ten bey *fis*, im 12ten bey *es*, und im 20sten Tact bey *d* und *es*. Es ist aber nicht immer nöthig, daß dieses Nachschlagen der Sexte **unter sich** geschehe, wie in den bemerkten Tacten vorgefallen; nein, es kan die Sexte auch in der Höhe genommen werden, wie hier im 12ten Tact bey *Hg* zu sehen ist.

item bey $\frac{4}{3}$.

§. 41. Beym Griff $\frac{4}{3}$ nimt der Baß zur Veränderung aus dem Griffe des Discants lieber die 4, als die 3, wie hier Tact 2 bey *cf*, Tact 9 bey *ad*, und Tact 12 bey *dg* geschehen ist. Im 16ten Tact stehet *cf*, da doch im ausgeschriebenen Griffe gar kein *f* zu finden ist, wie kan das angehen? Hierauf antworte: daß über *c*, statt der $_{6\flat}$, wohl hätte $\frac{4\flat 6}{3}$ stehen können: daher hat denn der Baß auch nicht unrecht daran gethan, daß daß er hier die Quarte zu *c*, nemlich *f*, nachgeschlagen, eben wie Tact 20 bey *cF* geschehen, da *c* auch $\frac{4}{3}$ hätte haben können.

Vom Sprung in die kleine Septime.

§. 42. Im 6ten Tact ist ein Septimen-Sprung, nemlich von *c* nach *b*, angebracht. Diß ist nun auch erlaubt zu thun, wenn die folgende Note es so mit sich bringt. Wer es recht betrachtet, der wird hierin nicht viel ausserordentliches finden: denn wenn das *c* nur Eine Octave höher stünde; so wäre es ein ordentlicher Durchgang von $\bar{c}$ nach *a*.

Variation eines Octaven-Falles.

§. 43. Was die Variation des Octaven-Falles Tact 5 und 21 betrift; so ist diß sehr gewöhnlich, wenn der Satz zu Ende gehen will. Es hätte derohalben auch Tact 14 bey *gG* geschehen können, daß man aus diesen 2 Vierteln vier Achtel gemacht hätte, also: *g f g G*. Im 10ten Tact aber hätte es bey *dD* nicht gut angehen können: denn wenn hier der Baß *dcdD* gemacht hätte, da der Discant $\bar{a}\ \bar{c}\ \bar{b}\ \bar{a}$ hat; so würden in den beyden ersten Achteln, *dc*, Octaven mit dem Discant herausgekommen

Octaven sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden.

seyn. Dergleichen aber sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden, damit statt einer Zierde kein vitium oder Fehler herauskomme. Im Tact 17 haben wir das *B* viermal in Achtel gesetzet. Diß ist nun wieder eine kleine Veränderung, dergleichen hie und da auch anzubringen ist; in Liedern findet man nun zwar dergleichen nicht viel, aber desto häufiger in andern Stücken, wie mehr als tausend Bässe bezeugen könten. Siehe von solchen durchgehenden Noten im Baß auch Cap. X. §. 8. die 4te Anmerk. und im II. Abschn. Cap. V.

Nutzen dieser Lehre von den durchgehenden Noten.

§. 44. Diß wäre nun genug von den durchgehenden Noten des Basses in unserm Exempel, und dienet zum Beweis dessen, was Cap. XII. §. 14. gesaget worden, nemlich: daß sich der Baß die Freyheit nehmen dürfe, aus dem Griffe der rechten Hand einen Ton zum Nachschlage zu erwählen. Wer nun ein vernünftiges Nachdenken bey dieser Materie gebraucht,

braucht, der wird, sonderlich wenn er erst ein wenig geübt ist, darin die Grund-Regeln finden: einen gewöhnlichen Baß zu variiren, und nach und nach einen laufenden Baß zu einer Melodie machen zu lernen. Nun ist es Zeit, einmal weiter zu gehen. Ich habe mich bey diesem General-Exempel mit Fleiß ein wenig lange aufgehalten, um einem Liebhaber das Nothwendigste vom General-Baß nach und nach beyzubringen. Indessen wollen wir nun die noch restirende Ziffern auch bald lernen, und uns erstlich die kleine Septime bekant machen.

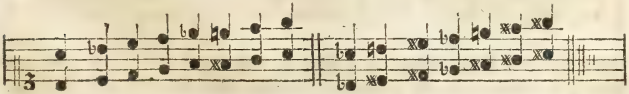
CAPVT XIV.

Von der kleinen Septime.

§. 1. Nachdem wir nun die kleine 4 und die kleine 5 abgehandelt haben; so mag anietzo die kleine Septime folgen. Wenn man die kleine 4 und kleine 5, bloß um ihres Wohlklangs willen, zu Consonanzien machen wolte; so hätte die kleine 7 ein gleiches Recht, eine Consonanz zu heissen; denn sie klinget und harmoniret zur 5 und 3 gar lieblich, und hat gar nichts rauhes oder hartes an sich, so, daß sie sehr oft statt der Octave zur 5, 3 genommen werden kan, ja, es kan selbst die Octave manchmal dazu geschlagen werden, wie bald wird gezeiget werden. Die Septima maior, Quarta maior, Nona und Secunda hingegen, weichen viel weiter vom reinen Accord ab, ja, haben zu ihrem Ursprunge einen sehr mangelhaften, und, daß ich so rede, unreinen Accord, und können deswegen mit allem Recht Dissonanzien heissen. Die Septima minor ist ein liebliches Intervallum,

§. 2. Es ist die Septima minor zu allen Tönen gar leicht zu finden, man wird anietzo auch wol nicht mehr lange nachdenken dürfen, um einzusehen, was Septima minor vor ein Ding sey. Wenn wir auf unserer Ton-Leiter pag. 17. von *a moll*, von der untersten bis zur 7ten Stuffe gehen; so finden wir die Septimam minorem zu *a*, nemlich *g*: hingegen die Leiter der dur-Töne gibt uns zu *c* keine kleine, sondern eine grosse Septime, nemlich *h*, als welches *h* nur einen grossen halben Ton niedriger als die Octave *c* ist; die Septima minor aber ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave, denn *g*, die Septima minor zu *a*, ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave *a*. und ist leicht zu finden.

§. 3. Wir wollen alle kleine Septimen hersetzen:



Alle Septimen in Noten ausgesetzet.

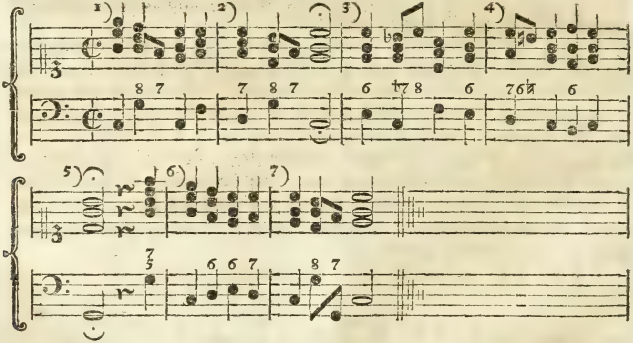
Die Septima minor ist einen ganzen Ton tiefer, als die Octave.

Die ersten acht Septimen sind sehr gebräuchlich; die letztern sieben aber kommen seltener, bey Liedern wenig oder gar nicht vor. Man siehet also hieraus, daß die Septima minor einen Ton niedriger als die Octave ist; und ist leicht zu finden, wenn man nur siehet, wie der Ton heisset, welcher einen ganzen Ton niedriger lieget, als die Baß-Note, darüber die 7 stehet. Z. E. die Septima minor zu *c* ist *b*: denn Einen Ton höher, wäre schon die Octave *c*. Ich denke nicht, daß man anietzo noch eine weitläuftigere Erklärung der Septime von mir verlangen wird. Man könte wol noch sagen: sie bestünde aus einer reinen Quinte und einer kleinen Terzie, als: die Quinte zu *c* ist *g*, nun ist die Tertia minor von *g* das *b*, welches die kleine Septima zu *c* ist. Ich finde aber nicht nöthig, sie auf mehrerley Arten zu beschreiben. Genug, sie lieget einen grossen halben Ton höher, als die Sexta maior.

Ihre Neben-Ziffern sind mancherley.

§. 4. Was nun ihre Neben-Ziffern betrift, so gehöret ordentlicher Weise, nemlich wenn sie allein stehet, oder wenn die 8 gleich drauf folget, oder vorhergegangen, die 5 und 3 dazu. Stehet aber die 6 gleich hinter der 7, und zwar über derselben Note, als: 76; oder gehet die Note, worüber die 7 stehet, im Baß einen Grad höher oder niedriger: so nimt man oft die 3 allein dazu. Ja, da auch wol die Octave zum Septimen-Griff kan genommen werden; so gibts hier ein wenig zu bemerken, damit ich zum Septimen-Griff die rechte Neben-Ziffer nehme. Wir wollen ein klein Exempel davon hersetzen:

Im Exempel gezeiget.



Anmerkungen.

Im 2ten Tact über *d* stehet die 7 alleine, und hat 5, 3 bey sich: im 6ten Tact hat *d* nun auch eine 7 alleine über sich, allein die folgende Note gehet

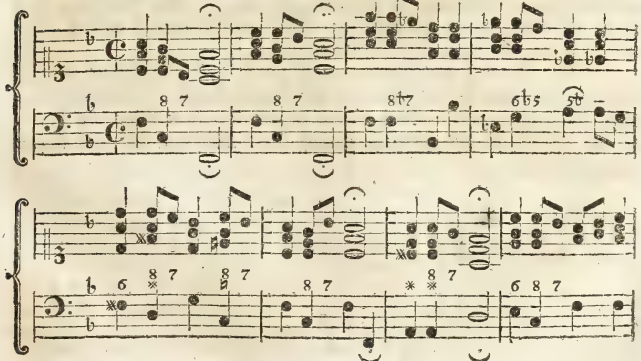
het nur Einen Grad tiefer, deswegen hat man hier nun die 3 allein dazu genommen. Im 5ten Tact hat das letztere *g* ♮ über sich. Man findet öfters, daß die 5 oder 3, wenn sie zum Septimen-Griff sollen genommen werden, unter die 7 verzeichnet stehet. Zu dieser 7 ist auch die Octave mitgenommen, und ist also ein vierstimmiger Griff. Im ersten, zweyten und letzten Tact hat das *g* 87, wozu auch die Quinte gehöret; im dritten Tact hat *c* ♭78, und leidet die Quinte auch: allein, im 4ten Tact stehet über *d* 76♭, wozu nur die Terzie gehöret. Denn, wolte man zu diesem *d* und zu dem *d* des 6ten Tactes zur Septime die Quinte mitnehmen; so würde der Alt bey *dc* mit dem Baß in zweyen Quinten, *ag*, fortschreiten: dieses aber ist eben so wol ein Vitium, als wenn man zwey Octaven machte. Wenn nun 5 und 3 zur Septime kan genommen werden, so siehet man daraus, daß der Griff mit der kleinen Septime nur eine geringe Aenderung eines reinen Accordes ist: denn an statt, daß ein reiner Accord aus 8, 5, 3 bestehet; so ist hier statt der 8 nur die kleine 7 genommen. Wie denn auch, wie hier Tact 3, öfters gleich nach der 7, über eben derselben Note, die 8 nachschläget, da denn die 7 nichts anders als ein Vorschlag zur Octave gewesen ist. Oder die 7 schlägt nach der Octave als eine durchgehende Note.

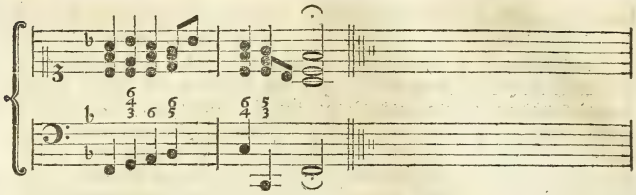
Quinten-Vitium bey dem Septimen-Griff.

Wie der Septimen-Griff nur wenig vom Accord unterschieden.

§. 5. Vom letztern, da die 7 nach der Octave angeschlagen wird, wollen wir zuerst ein kleines Exempel aus *f dur* hersetzen, weil dergleichen nicht nur oft über der Note stehet, sondern auch, sonderlich in Liedern, bey der Cadence kan gemacht werden, wenns auch nicht drüber stehet, und alsdenn als ein Gang zur folgenden Note anzusehen ist, dadurch die Griffe oder Stimmen des Griffes einen bessern Gang bekommen.

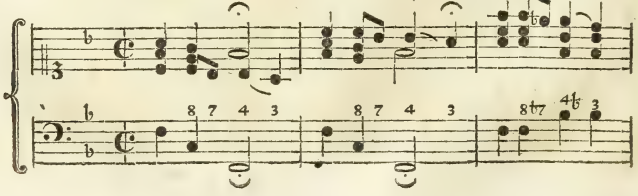
Exempel, da die kleine Septima nach der Octave schläget.

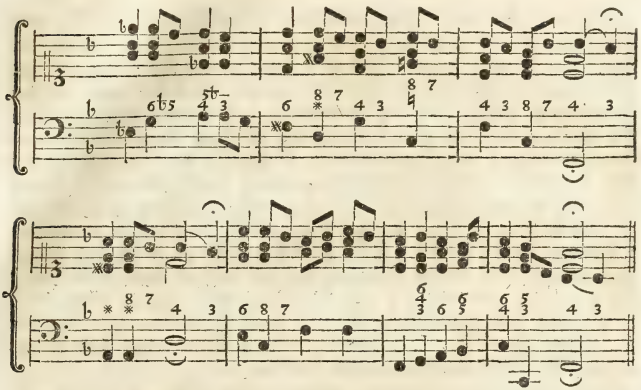




Anmerkung. In diesem Fall ist nun die kleine Septime nichts anders, als eine durchgehende Note, aber auch eine solche durchgehende Note, die man zur Haupt-Note machen kan: denn ich kan in diesem Exempel allenthalben, wo 87 stehet, nur die Octave weglassen, und gleich den Septimen-Griff mit 5,3 anschlagen; und dann wäre die Octave hier nur ein Vorschlag zur Septime: daraus siehet man nun die kleine Veränderung eines reinen Griffes und eines Septimen-Griffes. Er mag nun aber so lieblich klingen, wie er will; so muß doch die Resolution nachkommen, und zwar einen Ton unter sich, wie aus unserm Exempel klar zu sehen. Im letzten Tact stehet über C $\frac{7}{3}$ aber die 7 nicht, im Griff aber ist b nach der Octave c gesetzet. Diß kan nun bey allen Cadenzen geschehen, sie bestehe aus $\frac{4}{3}$, oder aus 43 (vide Cap. XI. §. 10. am Ende), denn da man hier Zeit hat, so gehöret die kleine 7 nach der 8 hier recht zu Hause: dahero gewöhne man sich, bey Liedern die kleine Septime immer nach der Octave nachzuschlagen, wenn im Schluß-Accord eines Satzes oder eines ganzen Liedes die Octave oben lieget. Schliesset aber ein Satz in die Terzie, wie hier im 6ten Tact; so wird in die Septime gesprungen, denn die kleine Septime darf nicht immer vorherliegen, (wie §. 7. soll gesaget werden, und wovon im vorigen Capitel §. 42. nachzusehen).

Aus der 7 kan erstlich wieder eine 4 werden. §. 6. Es kan aus der kleinen Septime auch eine Quarte zur folgenden Baß-Note werden; denn da die Quarte durch diese nachschlagende Septime präpariret worden, so kan sie auch bey dem folgenden Griff, als ein Vorschlag zur Terzie, zierlich liegen bleiben, wie aus diesem Exempel erhellet:





Wenn einem Anfänger dieses Exempel ein wenig zu schwer wäre, wie es denn eben nicht ist, weil ja lauter bekante Ziffern darin vorkommen, so überschlage er es vorerst. Indessen übe er es, so wird es leicht werden; er brauche es zu seiner Speculation. In den beyden ersten Tacten bey *F* thut der Vnisonus besser, als wenn die rechte Hand drey Stimmen gehabt hätte. Der andere Abschnitt wird alles weiter ausführen.

§. 7. Ob nun gleich die kleine Septime nicht immer darf präparirt seyn, sondern sich eben wie die kleine Quinte (Cap. XII. §. 18.) bald als eine **gebundene** (syncopata), bald als eine **ungebundene** Septime sehen lässet; so muß sie doch nicht ohne regelmässige Resolution bleiben, nemlich sie resolviret **unter sich** (Cap. XI. § 8.), und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diß ist eine Regel, die bey allen Dissonanzien gilt, nemlich, daß sie in eben der Stimme, darin sie gelegen, resolviren müssen. Indessen resolviren alle Dissonanzien nicht immer **unter sich**, sondern einige resolviren auch **über sich**, wie wir hernach von der grossen Quarte und grossen Septime hören werden. Allein, möchte man sagen, oft stehet ja nach der kleinen 7 gleich die 8, da wird denn doch die kleine 7 **über sich** resolviret; diß ist nun freylich an dem, doch, man wird alsdenn auch gemeiniglich finden, daß die 8 nur als ein Ueberschlag anzusehen, und eben nicht nothwendiger Weise, sondern nur als eine Manier da ist, denn die Resolution der 7 folget doch hernach richtig. Es resolviret sich also die kleine 7 ordentlicher Weise **unter sich**, das ist: der Ton, der die 7 im Griff ausgemachet, gehet einen ganzen

Von der Resolution der kleinen Septime.

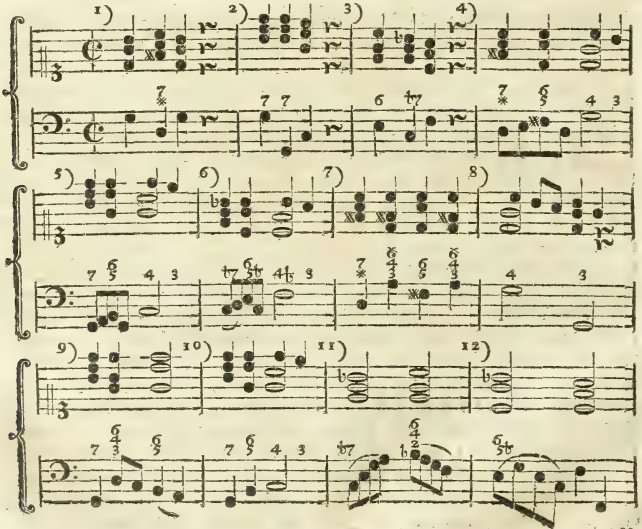
Von der Resolution der Dissonanzien überhaupt.

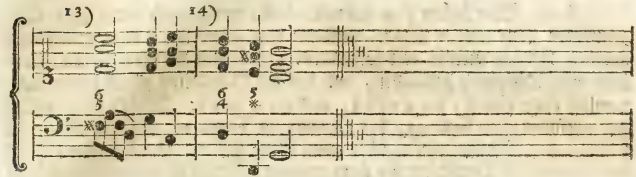
Es resolviret die kleine 7 oder unter sich.

oder einen grossen halben Ton herunter, als zum Exempel: ist $\bar{c}$ eine 7 im Griffe gewesen; so muß h oder b darauf folgen. Ist $\bar{f}$ die 7 gewesen; so muß $\bar{e}$ oder *es* drauf folgen. Ist $\bar{b}$ die 7 gewesen; so folgt $\bar{a}$ oder *as* drauf, und so weiter. Diß hat nun seine Richtigkeit, und stehet veste; indessen ist eben nicht nöthig, daß die Resolution gleich bey der folgenden Note sich einstelle: nein; der Baß kan vorhero allerhand Gänge und Veränderungen machen, und dadurch eine $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, oder 4, oder eine andere 7 einführen, ja, sich so lange aufhalten, wie er will: die Resolution der 7 muß doch folgen; aus $\bar{c}$ muß h, aus $\bar{f}$ $\bar{e}$, und aus $\bar{b}$ $\bar{a}$ werden, wie aus folgendem Exempel zu sehen, welches aus *g dur* ist, und doch in seiner Vorzeichnung kein *fis* hat. Man findet es wol so; ich sage aber selber, daß es nicht recht ist. Es weichet dazu auch in *f dur* aus, ob schon *f dur* mit *g dur* gar nicht verwandt ist (vide Cap. XIII. §. 28. sqq.); allein, man muß wissen, daß man, sonderlich heut zu Tage, oft in viel entferntere Ton-Arten ausweichet. Indessen ist in diesem Exempel nur bloß auf die Uebung der kleinen Septime gesehen worden.

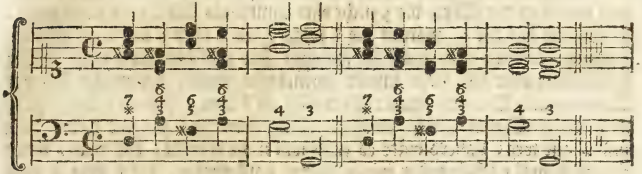
Doch wird die Resolution zuweilen aufgehalten.

Exempel von der Resolution der kleinen 7.





Falsche Stimmen-Verwechselung.



Die letztern beyden Exempel geben ein Paar Proben von falscher Stimmen-Verwechselung des 7ten Tactes. Man kan auch, wenn der Baß aus dem Septimen-Griff vor der Resolution erst einen Griff mit $\frac{6}{5}$, oder $\frac{4}{3}$ machet, den Septimen-Griff im Discant vierstimmig machen, da man denn nicht nöthig hat, denselben zu ändern, sondern ihn bis zur Resolution so vollstimmig zu behalten. Im 7ten Tact siehet man klar, wie durch die Verwechselung aus dem Septimen-Griff, der Griff $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{5}$ entstanden. Im eilften Tact bleibet nun zwar die b7 zu *c*, das *b*, nicht liegen, es stellet sich aber doch im 12ten Tact das *c* wieder ein. Es hätte im eilften Tact auch wol bleiben können, das wäre eben so gut gewesen, wo nicht besser; ich wolte hier aber dem Liebhaber einen Vorschmack von der Ziffer $\frac{6}{4}$ geben, von welchem Griff wir nun bald ausführlicher handeln werden. Er entstehet eben so wol aus dem Septimen-Griff, als $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$, doch fällt eine kleine Stimmen-Verwechselung dabey vor, wenn der Griff dreystimmig ist: wolte ich aber in diesem 11ten Tact meinen Septimen-Griff zu *c* vierstimmig nehmen, und *c* im Daumen dazu nehmen, so könte zu b alles liegen bleiben, und das vorige nur ohne Aenderung wieder angeschlagen werden. Aus den beyden letzten Exempeln der falschen Stimmen-Verwechselung siehet man, wie die Hände auf und nieder springen, und wie sie so herum vagiren. Diese unordentliche Bewegung der Hände ist nun verboten, obgleich motus contrarius darin ist: das heisset auch ein **ungeschickter Gang** oder vielmehr Sprung, wenn dadurch die regelmässige Resolution einer Dissonanz verhindert wird.

Der Septimen-Griff kan in der rechten Hand zuweilen 4stimmig seyn.

Verwechselung der Stimmen ist hier offenbar.

Der Griff $\frac{6}{4}$ wird angezeiget.

Warum in den beyden letzten Exempeln die Resolution der 7 falsch ist.

Warum zu 76 nur die 3 gehöret,

§. 8. Wir haben §. 4. gesaget, daß, wenn nach der 7 über eben demselben Ton eine 6 stünde, alsdenn nur allein die 3 dazu genommen würde. Dabey merken wir folgendes: Oft bleibet die Note stehen, worüber eine Dissonanz gestanden, und hat die Resolution gleich hinter sich, nemlich die 7 eine 6, die 4 eine 3, und die 9 eine 8. Daher saget man: die 7 resolviret in Sextam, die Quarte in Tertiam, und die None in Octavam. Wann nun 76 über einer Note stehet, so ist solche 7 nicht anders als ein Vorschlag zur 6 anzusehen: und da in vielen Fällen, um keine Octaven zu machen, beym Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß, und man bey der Sexte die 5 nicht eher nimt, als bis sie darüber stehet; so darf ich bey der 7, worauf die 6 folget, die 8 oder 5 nicht immer mitnehmen, sondern man nimt die mehreste Zeit nur bloß die 3 dazu. Wer die Quinte oder 8ve hiezu immer mitnehmen wolte, der müßte sich vor Quinten und Octaven schon recht wissen zu hüten. Ferner: wenn zwey oder mehr Sexten-Griffe nach der Reihe kommen; so fället dabey die 5 und 8 gar weg; dahero wäre es auch wol nicht erlaubt, daß man, wenn 76 etlichemal nacheinander motu recto vorkommen, die 5 oder 8 dazu nehmen wolte. Es ist am sichersten, daß man zur 7, dahinter die 6 gleich folget, nur bloß die 3 nimt; die Verdoppelung der Terzie aber kan hier gar schön angehen, wenn in diesem Griff die Terzie oben lieget. Im andern Abschnitt wird mehr davon vorfallen.

und wie hier die 7 nur als ein Vorschlag zur 6 anzusehen ist.

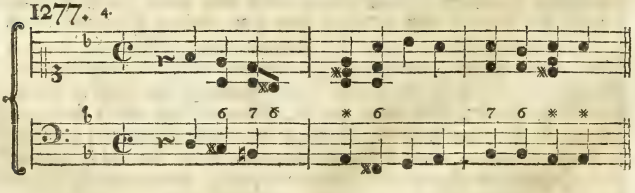
Bey 76 hat eine Verdoppelung der 3 statt.

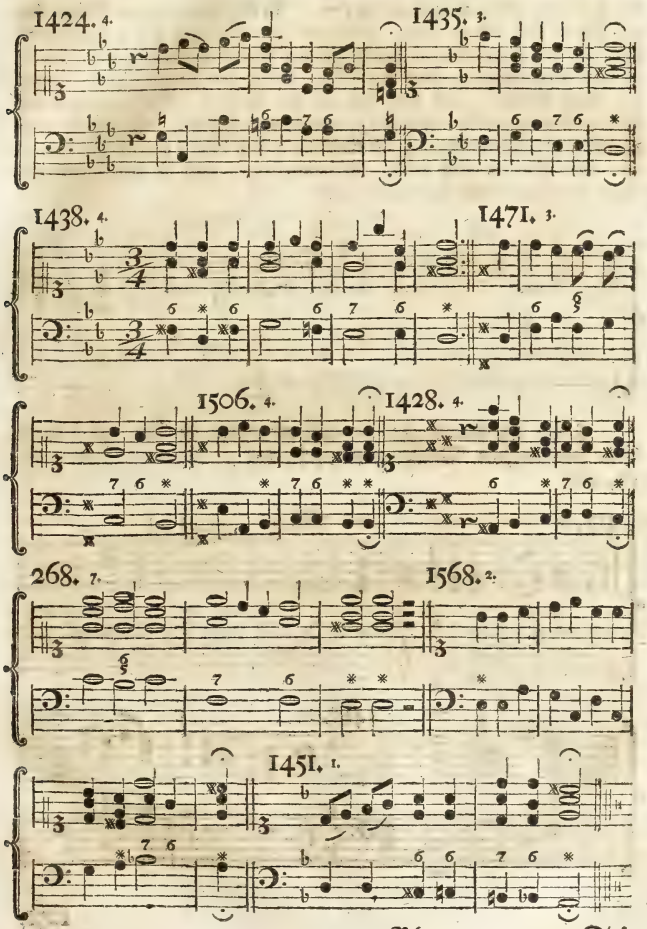
76 vor der Schluß-Note eines Satzes.

§. 9. Bey Liedern findet man, sonderlich in moll-Tönen sehr oft, daß diese 76 eben vor der Schluß-Note eines Satzes hergehet, und also eine Art von Cadence, oder vielmehr ein Einschnitt, oder ein musicalisches Colon ist. Lieget nun in diesem Fall die 7 oben; so wird nur bloß die Terzie allein dazu genommen: lieget aber die Terzie oben; so kan sie verdoppelt werden. Wir wollen einige Exempel aus dem Hallischen Gesangbuch hersetzen, erstlich da die 7, hernach da die 3 oben lieget. Die grössere Zahl zeiget die Numer, und die kleinere den Satz des Liedes an.

Exempel davon.

1277. 4.



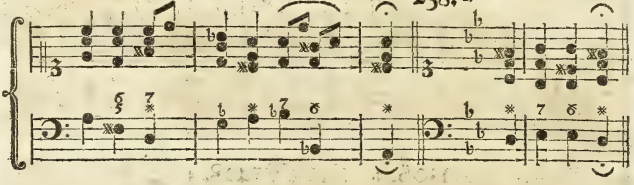

1424. 4.
1435. 3.
1438. 4.
1471. 3.
1506. 4.
1428. 4.
268. 7.
1568. 2.
1451. 1.

Ist in denen moll-Tönen sehr gebräuchlich.

Diese wenige Sätze mögen genug seyn. In den beyden letzten Sätzen lieget bey 76 die Terzie oben, deswegen hat man hier die 3 verdoppelt. Sonsten sehen wir hieraus, wie dergleichen Cadence mit 76 am meisten in moll-Tönen vorfället, über der Sexte minor desjenigen Tones, worin der Satz schliesset, und daß alsdenn die Schluß-Note, welches die Quinte des Tones ist, eine Terzie major über sich hat. Es klinget auch in den moll-Tönen schön, wenn nach der 7 eine Sexta maior accidentalis, oder vielmehr eine Sexta superflua folget, als N. 968. ist im 5ten Satz eine solche Sexta superflua, als:

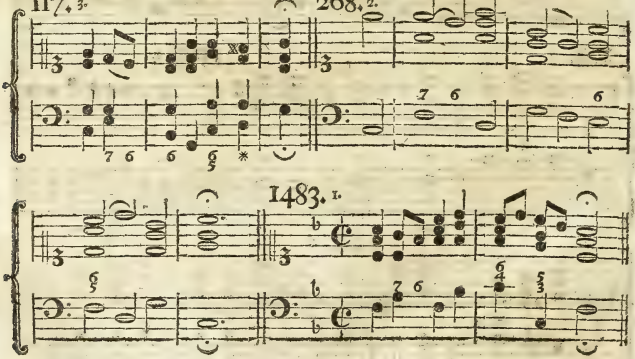
Es folget oft eine Sexta superflua drauf.

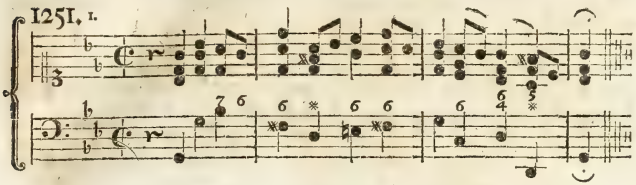
Exempel davon.



§. 10. Es kömmt aber 76 auch oft mitten im Satz vor, da es denn einen rechten Vorschlag anzeiget, der zur folgenden Note gehöret, als:

Exempel, da die 7 als ein Vorschlag zur 6 anzusehen.





Hier hätte nun im ersten, dritten und vierten Satz auch der Nachschlag stehen können: allein der **Vorschlag** zieret mehr, und wird heutiges Tages recht Mode, ob er gleich einem Anfänger ein wenig beschwerlicher ist, als der **durchgehende Nachschlag** (vide Cap. X. §. 7. die 4te Anmerk.). Im 2ten Satz ist die grosse 7 der Vorschlag zu $\bar{a}$. Im ersten Satz stehen die Ziffern **unter** den Baß-Noten, und so findet man es oft, wenn kein Raum zum **drüber** setzen da ist, als hier gehen die Griffe der rechten Hand so tief, daß die Ziffern keinen Platz hatten. Es ist eine Kleinigkeit, die aber dennoch berühren wollen. Im 2ten Satz im 3ten Tact wird $\bar{g}$ und *f*, und im 4ten Tact wird $\bar{a}$ und *d* allein ohne Griff nachgeschlagen, deswegen die beyden Mittelstimmen hier einen ganzen Tact haben; das andere ist bekant.

Anmerkungen.

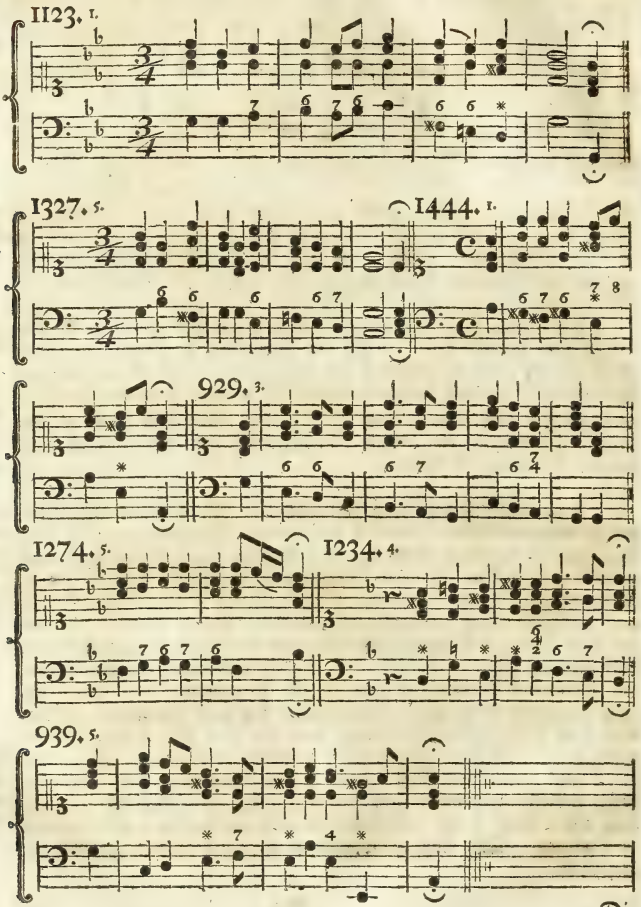
Ziffern unter dem Baß.

§. 11. Wir finden die 7 nun nochmals also, daß nur die 3 dazu kan genommen werden. Nemlich wenn sie im Durchgang vorfällt, oder über eine durchgehende Note zu stehen kommt: Hier ist nun zwar noch nicht Zeit, vom Transitu oder Durchgang zu handeln, sondern das gehöret eigentlich in 2ten Abschnitt. Durchgehende Noten werden sonsten nicht beziffert, iedoch findet man oft über einer solchen sonst durchgehenden Note eine 7, und diß gemeiniglich, wenn beyde Hände zugleich herauf oder herunter gehen in Terzien, das ist, wenn verschiedene auf einander per gradus (stuffenweise) folgende Noten der rechten Hand, gegen den Baß die Terzie ausmachen. Eine solche 7 hat keine Resolution nöthig, man nimt auch nur bloß die 3 dazu, denn wer die 5 oder 8 dazu nehmen wolte, dem würde es an Quinten und Octaven nicht fehlen. Wenn also die 7 über einer Note stehet, dessen vorige Note einen Ton höher oder tiefer gewesen, und wenn nach der Note, die die 7 über sich hat, der Ton einen Grad steiget oder fället; so muß nur bloß die 3 zur 7 genommen werden. Die Exempel werden es deutlicher machen und der 2te Abschnitt.

Von der Sekunda im Durchgange, welche auch nur die 3 zu sich nimt.

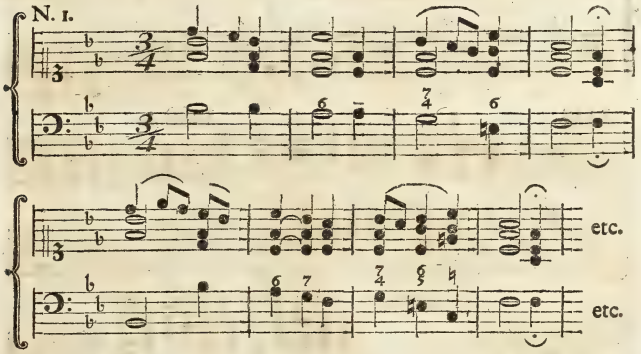
Woran diese 7 im Durchgange zu erkennen.

Einige Exempel hievon.



Die

Die durchgehende Septime nun, ist im ersten Exempel im ersten, im andern aber im dritten Tact, und im dritten Exempel im 2ten Tact, und da, wo die 3 nur allein zur 7 genommen worden. Bey Num. 929 im 3ten Tact finden wir was fremdes, nemlich $\frac{7}{4}$, mit der Terzie oben dazu. Es stehet zwar an dieser Stelle im Hallischen Gesangbuch diese Ziffer 4 nicht unter der 7: weil sie aber an andern Stellen, als gleich im Anfang Num. 1. im 3ten und 7ten Tact, zu finden ist; so habe sie hier mit anbringen wollen. Bey der grossen Septima findet sich die 4 mit der 2 gemeiniglich: weil aber die kleine 7 die 3 zur Neben-Ziffer hat, so ist die 4 eben so gewöhnlich dabey nicht, wenigstens findet man sie im Hallischen Gesangbuch eben nicht häufig, sie könte aber wol noch an manchen Stellen ihre gute Dienste thun. Gemeiniglich lieget bey diesem Griffe die 3 oben, und die 7 und 4 haben nicht allein im vorigen Griff gelegen, sondern bleiben im folgenden Griff auch liegen, wie in unserm Exempel zu sehen. Im Hallischen Gesang-Buch aber bleibet bey N. 1. die 7 nicht stehen, sondern gehet bey geändertem Baß in die Höhe, als: Vom Griff $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{3}$ da die Terzie oben lieget.



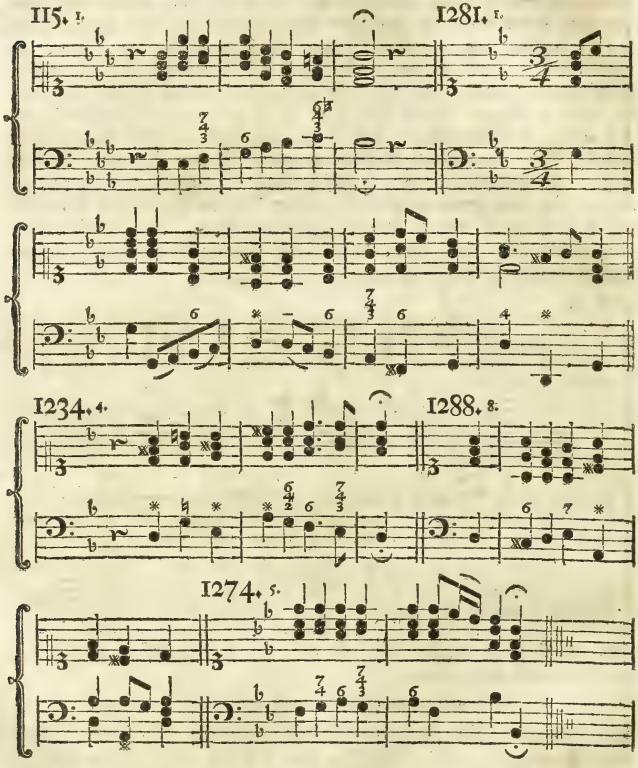
Exempel davon.

Im 2ten Satz im andern Tact habe die 4 bey der 7 gelassen, weil sie lag, und doch auch liegen blieb.

§. 12. Wir wollen uns hierbey noch ein wenig aufhalten. N. 115. finden wir gleich über der dritten Baß-Note *f* die Ziffer $\frac{7}{3}$, da im Discant die 7 oben lieget, und da an dessen statt bloß auch hätte $\frac{7}{3}$ stehen können, als im Durchgange. Wir wollen diesen Satz, und noch einige andere, wo statt der $\frac{7}{3}$ auch $\frac{7}{4}$ stehen kan, hersetzen, damit ein Liebhaber der Harmonie $\frac{7}{4}$ kan statt $\frac{7}{3}$ oft stehen

monie lerne, solche Griffe in der rechten Hand (doch am rechten Orte) dreystimmig zu nehmen, und statt der Verdoppelung der Terzie die 4te zuweilen nehme.

Verschiedene Exempel davon.



Wie die 7 im Griff $\frac{7}{3}$

Es ist dieser Griff: $\frac{7}{3}$ von $\frac{6}{3}$ wenig unterschieden; es ist statt der 6 nur die 7 genommen worden, dahero könte die 6 auch hier zum Nachschlag gebraucht

gebraucht werden, und umgekehrt, wo $\frac{6}{3}$ stehet, kan die kleine Septime, wenn sie nemlich im vorigen Griff gelegen, auch als ein Vorschlag vorher gehen: als im ersten Exempel aus *es dur* könte beym Griff $\frac{7}{3}$ die 6te, nemlich $\bar{d}$ im Discant nachschlagen; im andern Tact, wo über $\bar{c}$ $\frac{6\sharp}{3}$ stehet, könte das $\bar{b}$, als eine Septime zu $\bar{c}$ vorhero wieder angeschlagen werden, und die $\frac{6\sharp}{3}$ $\bar{d}$ schlüge nach. Daraus ist offenbar, daß die 7, wenn 4 oder $\frac{4}{3}$ darunter stehet, nur als ein Vorschlag zur Sexta maior, wenn sie $\frac{6}{3}$ bey sich hat, anzusehen ist. Wer nun den Griff $\frac{6}{3}$ recht kennet und immer weiß, wo in diesem Griffe die 6 lieget, der kan mit dem Griffe $\frac{7}{3}$ auch leicht fertig werden.

als ein Vorschlag zur 6, im Griff $\frac{6}{3}$ anzusehen.

§. 13. Nun kommen wir zum Septimen-Griff, wo der Baß entweder eine Quarte steiget, oder eine Quinte fällt, und die 7 über sich hat, da denn weder 6 noch 8 nach der 7 stehet, sondern da die 7 alleine über einer Note stehet. Diß findet man nun in Liedern sehr oft, daher man damit vor allen muß umgehen lernen; hier wird nun bald die 8 und 3, bald die 5 und 3 dazu genommen. Die 3 bleibet hier eine getreue Gefährtin der 7, allein die 8 oder die 5 muß öfters wegbleiben, und das wegen des Quinten- und Octaven-Verbots. Wie beym Sexten-Griff die verbotene Octaven zu vermeiden, davon ist Cap. IX. §. 18. Unterricht ertheilet worden, wie auch schon Cap. V. §. 4. davon gehandelt worden. Eben so wenig nun, wie mir erlaubt ist 2 Octaven nach einander in einer und eben derselben Stimme zu machen: eben so wenig dürfen sich auch 2 Quinten nach einander, in einer und eben derselben Stimme, hören lassen; das ist, die Mittelstimme, welche einmal die Quinte zur Baß-Note gehabt, darf sie im folgenden Griff nicht zum 2ten mal wiederholen, denn alsdenn ginge sie, wie man sagt, mit dem Baß in Quinten fort. Weil nun hier beym Septimen-Griff bald die 5, bald die 8 kan genommen werden, so könte man hier nicht allein verbotene Quinten, sondern auch gar verbotene Octaven machen, und zwar am allerersten, wenn der Baß und Discant eine gleiche Bewegung der Hände haben, da sie entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, welches der motus rectus ist; wenn motus obliquus da ist, da nemlich die rechte Hand stehen bleibet, und die linke einen Grad höher, so kommen die Quinten auch leicht; dahero sehe man wohl zu, daß man immer wisse, ob auch motus contrarius da ist, denn der ist am sichersten. Ein Paar Exempel werden solches am deutlichsten zeigen: wir wollen wieder gut und böse gegen einander setzen.

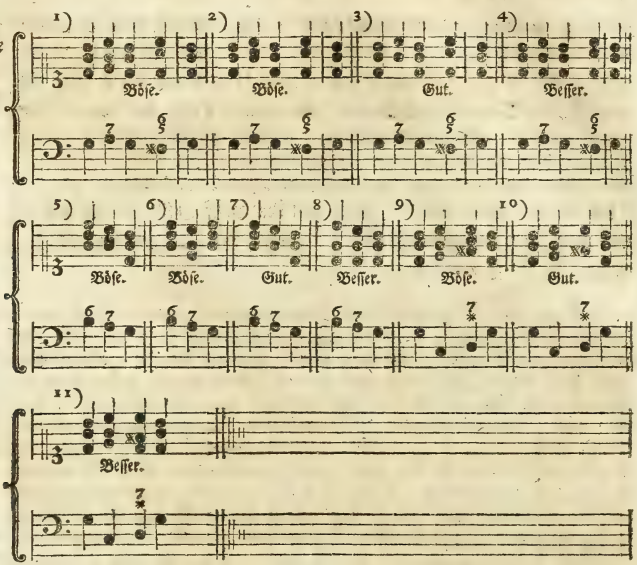
Der ordinaire Septimen-Gang oder Griff, wie da die Neben-Ziffern bald 8, 3, bald 5, 3 sind.

Beym Septimen-Griff hat man sich für verbotenen Quinten und Octaven zu hüten.

Wird erläutert.

Auf die Bewegung der Hände ist wohl Acht zu haben.

Exempel, gute und böse, den Septimen-Griff betreffend.



Anzeige, worin der Fehler in den bösen Exempeln steckt, und wie er zu verbessern.

Das erste Exempel gehet in der Tenor-Stimme mit dem Baß in 2 Quinten bey *a e*. Im andern Exempel gehet der Alt mit dem Baß bey *g a* in 2 Octaven fort: darum sind nun diese beyde Exempel hier nicht recht. Im 3ten und 4ten Exempel sind die Fehler verbessert, da denn im 4ten Exempel die 4 zur 7 ist behalten worden, weil sie gelegen, und auch liegen bleibet. Das 5te und 6te Exempel taugt wieder nicht, denn da gehet im 5ten Exempel der Alt mit dem Baß in lauter Octaven fort: im 7ten ist es corrigiret. Im 6ten Exempel sind nun zwar weder Quinten noch Octaven: allein weil diese 7, die hier im Durchgange stehet, in derselben Stimme, darin sie gelegen, muß liegen bleiben; so ist auch dieses Exempel böse. Das 8te Exempel zeiget die Verbesserung. Bis hieher ist in allen Exempeln motus rectus gewesen. Nun folget auch ein Exempel in motu obliquo. Das 9te Exempel ist böse, denn der Alt gehet mit dem Baß bey *g a* in 2 Quinten zu *c d* fort. Das 10te Exempel zeiget, wie hier die 5 bey Septimen auszulassen; und das 11te Exempel zeiget, wie man allhier besser die 8 dazu nehmen könne.

§. 14.

§. 14. Ein Anfänger handelt vorerst am sichersten, wenn er bey gradatim gehenden Noten zur 7, wenn nemlich die 3 oben lieget, die Quinte und Octave wegläſſet, und nur allein die 3 dazu nimt; lieget die 7 oben, so nehme er motu obliquo und motu recto auch nur die 3 allein dazu. Iſt aber motus contrarius da, so nehme er, wenn die 3 oben lieget, zur 7 die 8. Lieget aber die 7 selbſt oben, so kan die 5 dazu genommen werden. Diß iſt sonderlich zu merken, wenn zwey oder mehr Septimen-Griffe auf einander per ſaltus (im Sprunge) folgen. Diß geſchicht nun oft in Liedern; so wird er bey Unterſuchung ſeiner Griffe finden, daß die 7 richtig reſolviret worden, nemlich iederzeit in der Stimme, darin ſie gelegen, wie ſolches in den Anmerkungen der bald folgenden Melodien-Exempeln wird gezeiget werden.

Allgemeine Regel für Anfänger, was man zur 7 für Neben-Ziffern zu nehmen,

sonderlich, wenn zwey Septimen-Griffe folgen.

§. 15. Es iſt nicht nöthig, daß unſere kleine 7 immer vorher liege. Nein; es gibt eine **gebundene** und **ungebundene** Septime; die gebundene Septime, genant Septima ſyncopata, lieget vorher, und bleibet in derſelben Stimme liegen, und reſolviret auch darin; die ungebundene Septime aber lieget zwar nicht im vorigen Griff vorher, allein ſie reſolviret doch in derſelben Stimme.

Von der gebundenen und ungebundenen Septime.

§. 16. Was nun aber im Baß nach der Note, welche die 7 über ſich hat, vor eine Note folgen muß, so haben wir ſchon aus §. 11. geſehen, daß die folgende Note entweder einen Ton höher oder tiefer gehen könne: §. 13. haben wir auch gezeiget, daß, wenn zwey oder mehrere Septimen-Griffe nach einander vorkommen, der Baß alsdenn entweder eine Quarte ſteiget, oder eine Quinte fällt. Wenn die Reſolution der Septime geſchehen iſt, oder daß die 6 gleich nach der 7 geſtanden, so hat man in der Folge der Noten nicht mehr auf den Septimen-Griff zu ſehen, dann die 7 hat ihre Abfertigung ſchon bekommen, nemlich ihre Reſolution. Wir merken hier nur noch einmal an, was §. 7 ſchon deutlich gemacht worden, daß nemlich die Reſolution der Septime oft aufgehalten wird, und eine Zeitlang liegen bleibet, da denn der Baß ſeine Stimme mit den Tönen des Septimen-Griffes verwechſelt, und $\frac{5}{3}$, $\frac{4}{3}$ oder $\frac{4}{2}$ einführet, oder auch die 4, alſo, daß eine Diſſonanz die andere ablöſet, und doch die Reſolution aller dieſer Diſſonanzien endlich richtig erfolget. Weil nun der Septimen-Griff in Liedern viel vorkömmt, und uns nun die Haupt-Griffe, nemlich der Accord 6, $\frac{6}{4}$, 65, 56, 43, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, 7, 78, 87, $\frac{7}{4}$, 76, ſchon bekant geworden ſind, so werden wir nicht viel nach Exempeln ſuchen dürfen, ſondern, wer das bisher gelehrte wohl gefaſſet und geübet hat, der wird die meiſten Lieder-Melodien ſchon ſpielen können; zur Probe mag einer folgende ſechs Lieder nehmen, denen wir einige Anmerkungen beyfügen wollen.

Gang des Baſſes nach dem Septimen-Griff.

Reſolution der Septime wird aufgehalten.

Anzeige, welche Griffe nun ſchon abgehandelt ſind.

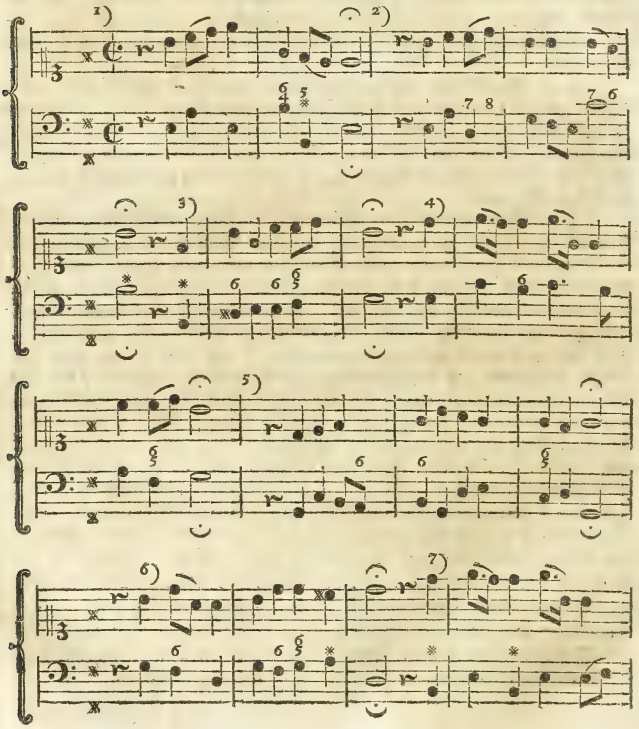
CAPUT XV.

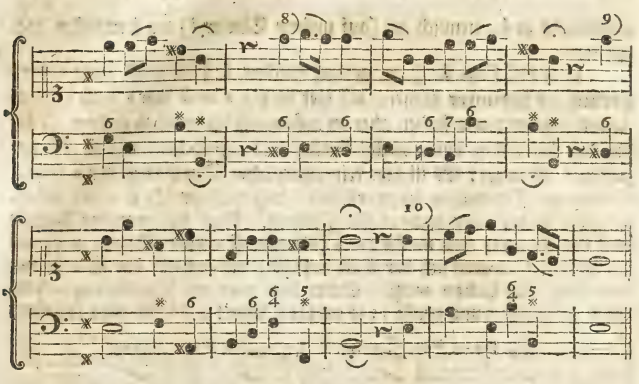
Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

Das erſte Lied aus *e moll*.

§. 1. Das erſte mag aus *e moll* ſeyn, weil wir aus dieſem Tone noch kein Lied gehabt haben, es wird uns zu einigen Anmerkungen Gelegenheit geben.

N. 1. Das iſt ein theures Wort, daß JEſus ꝛc. Num. 4.





Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Diß ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines ieden Satzes eine Zahl gesetzet, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst gehet ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von eilf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie gehet von *a* bis $\bar{g}$. Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Hälse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten. Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorzeichnung (vide Cap. II. § 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkömmt, so bleibet sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dis*, welches darin vorfällt, verursachet ihm ein wenig Beschwerde. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrift, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesset in *d dur*, und im 9ten Satz ist *h moll*. Das *e moll* aber lässet sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Dabey wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stückes; nein, es kan ein Stück oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten ausweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und darnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten ausweichen, und darauf endlich in seiner Haupt-Ton-Art schliessen. Der 9te Satz, der im *h moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semitonii

2) *e moll* schwerer als *g dur*.

Von der Ausweichung dieses Liedes.

Erinnerung.

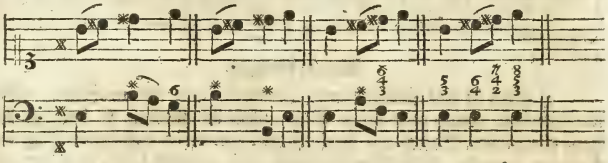
unterwerts zu *b*, nemlich *ais* (auf unserm Clavier *b*) am fremdesten vorkommen.

3) Einwurf, vom Heraufgehen der moll-Töne von der Quinte bis zur Octave. Beantwortung.

3) Es ist Cap. II. §. 21. gesaget worden, daß die moll-Töne anders **herauf** als **herunter** gingen; als hier müßte *e moll* von $\bar{h}$ nach $\bar{e}$ durch $\bar{cis}$ und $\bar{dis}$ gehen: wir finden aber im ersten und letzten Satz unserer Melodie, daß der Gang von $\bar{h}$ nach $\bar{e}$ durch $\bar{c}$ und $\bar{d}$ geschehen; wie ist diß anzusehen? Antwort: Es ist hier kein eigentlicher Durchgang von $\bar{h}$ nach $\bar{e}$, sondern der Durchgang fängt erst von $\bar{c}$ an, weil im Baß *a* zu $\bar{c}$ stehet, und also wieder einen aparten Griff bedarf. Nun hat man **die Regel: daß die Quarte des** *moll*-**Tones** (als hier ist *a* eine Quarte zu *e*, **als** der Ton-Art, worin sich der Satz aufhält) **ordentlich die Terzie minor über sich haben muß.** Solte hier aber ein Durchgang gelten, durch die grosse 6 und grosse 7; so müßte Discant und Baß etwa so stehen:

Die Quarte eines moll-Tones liebet die Terzie minor.

Exempel, von der 5 zur 8 hinzugehen.

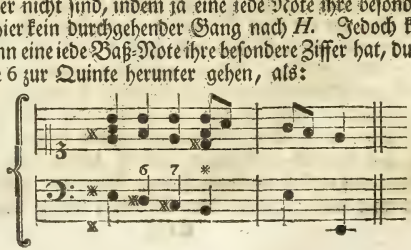


Ob hier nicht darwider gehandelt worden.

Wir wissen ferner aus dem IIten Capitel, daß die moll-Töne im **herunter** gehen die kleine 7 und kleine 6 haben; iedoch haben wir daselbst §. 22. auch gesagt: daß man, wenn man nicht weiter als bis zur Quinte herunter gehen wolte, alsdenn durch die grosse Septime und grosse Sexte beydes im Discant als Baß herunter zu gehen hätte. Der 2te Tact des achten Satzes scheinet hiewider zu handeln, wo ich durch die kleine 7, *d*; und durch die kleine 6, *c*, zur Quinte von *e*, nemlich zu *H*, gehe (daß das *c* noch erst ins eingestrichene $\bar{c}$ gesprungen, verursachet hier keine Ausnahme); allein die ganze Rede betrift nur die durchgehende Noten, dergleichen hier aber nicht sind, indem ja eine iede Note ihre besondere Ziffer hat, folglich ist hier kein durchgehender Gang nach *H*. Jedoch kan man auch alsdenn, wenn eine iede Baß-Note ihre besondere Ziffer hat, durch die grosse 7 und grosse 6 zur Quinte herunter gehen, als:

Antwort darauf.

Anmerkung.



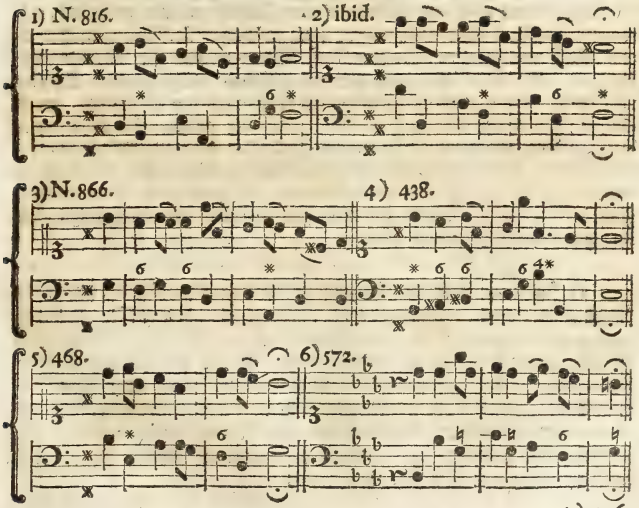
Diß

Diß ist auch die Ursache, warum beym Schlusse des 7ten und 8ten Satzes, bey $\frac{dis}{h}$ die durchgehende Note $\frac{cis}{}$ und nicht $\frac{c}{}$ seyn muß, denn von $\frac{dis}{}$ nach $\frac{c}{}$ wäre eine Secunda superflua.

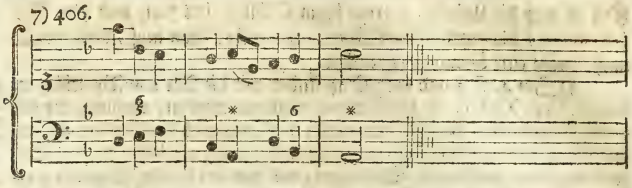
4) Im 4, 6, 7 und 8ten Satz finden wir die Art von Vorschlägen, wovon Cap. XIII. §. 22. schon etwas erwähnet worden, wodurch die folgende Note vorher angeschlagen wird: hiedurch wird die Melodie fliessender und zusammenhängender, als wenn man solche weglassen würde. Bey heruntergehenden Terzien-Sprüngen, als hier im dritten Satz bey $\frac{h}{g}$, kan man das *a* nach dem Sexten-Griff zu *dis* durchgehen lassen, oder allein nachschlagen; oder man kan auch $\frac{a}{}$ zum Vorschlag zu $\frac{g}{}$ nehmen, da denn $\frac{a\ g}{}$ zwey Achtel werden, und zu *e* der Griff $\frac{4}{3}$ käme (hiebey gedenke man, was Cap. II. §. 7. und 9. von der kleinen Quarte gesaget worden). Nun ist auch noch eine dritte Art, manierlich mit Terzien-Sprüngen umzugehen: man schlägt nemlich aus dem gehabten Griff den Ton nach, welcher einen Grad niedriger ist, als die folgende Note der Ober-Stimme. Dergleichen Manier findet man nun im Hallischen Gesang-Buch auch viel; eine solche Veränderung nun macht eine Melodie sehr gefällig. Ich will einige Sätze zur Einsicht und Nachahmung hersetzen.

4) Terzien-Sprünge können auf dreyerley Art ausgefüllet oder ausgezieret werden.

Exempel vom Nachschlagen eines Tones aus dem eben gemachten Griff.



7) 406.



Anmerkungen.

Im ersten Exempel kommt diese Manier zweymal vor: nach dem Griff zu *H* schläget die Ober-Stimme das *fis* nach (statt der durchgehenden Note $\overline{a}$ zwischen h $\overline{g}$) und nach dem Griff zu *A* wird die Quinte zu *A*, nemlich $\overline{e}$, allein nachgeschlagen. Das dritte Exempel hat einen Quinten-Fall, da lassen sich nun die durchgehenden Noten nicht gut mitnehmen, der Vorschlag von unten zu $\overline{g}$, und zwar an dem vorigen *d* gehänget, klinget hier gut. Im andern Tact dieses Exempels ist bey $\overline{a}$ $\overline{g}$ ein Durch- oder Hingang zu $\overline{fis}$. Darauf folget zu $\overline{a}$ der Vorschlag von unten mit $\overline{cis}$. Es ist meinem Zweck entgegen, mich hier weitläuftiger einzulassen, sondern es ist nur deswegen hauptsächlich von mir geschehen, damit einer wisse, daß er nicht nöthig habe, zu solcher Art Noten wieder einen Griff anzuschlagen, sondern diese Noten werden nur allein nachgeschlagen.

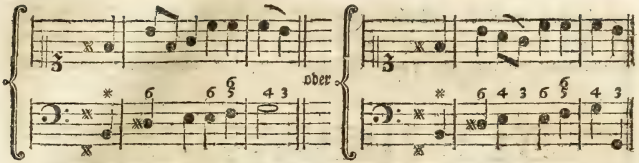
Manierliches Spielen der Lieder.

Es dienet aber auch zum manierlichen zweystimmigen Spielen der Lieder, indem man dergleichen Art Noten bey den Melodien, wenn man sie schlechtweg ausgesetzt antrift, selbst zur rechten Zeit weiß anzubringen; man spiele die Melodien des Hallischen Gesangbuchs fleissig, da findet man, sonderlich in den neuen Melodien, dergleichen Nachschläge auf allerley Art. Wer das neue Wernigerodische Choral-Buch besitzet, wird auch in diesem Stücke bey manchen Melodien sein Vergnügen finden, und daraus profitiren können.

5) Vom Ueberschlag.

5) Im 3, 4, 7 und 8ten Satz haben wir einen Ueberschlag, nemlich da $\overline{d}$ nach $\overline{c}$ und $\overline{fis}$ nach $\overline{e}$ geschlagen wird. Dergleichen Ueberschläge sind nun zwar noch sehr gebräuchlich, und kommen bey den Hallischen Liedern auch oft vor; allein der Herr Bach gibt ihnen in seinem Tractat vom Clavierspielen pag. 70. kein sonderlich Lob, er recommendiret an deren Statt die Vorschläge, die hier im 3 und 4ten Satz statt der Ueberschläge auch gut könten gemacht werden, da denn das $\overline{c}$ ein Viertel bliebe, $\overline{d}$, als der Ueberschlag fiele gar weg, und h bekäme an $\overline{c}$ einen Vorschlag, also, daß *g* im Baß alsdenn $^{4}_{3}$ über sich hätte, also:

Besser ist der Vorschlag.



6) Im Baß kommen hier verschiedene Terzien-Gänge, da die durchgehende Note kan gemacht werden, als Satz 4, 5, 6 und 7. Im 2ten Satz stehet im Hallischen Gesangbuch der Terzien-Sprung *g e*: ich habe ihn aber hier durch einen Vorschlag angefüllet, also, daß hier nun *g* ein Viertel geblieben, und *fis e* sind zwey Achtel geworden; diß habe gethan, um Gelegenheit zu haben, dem Liebhaber eine so genante **Wechsel-Note** zu zeigen, und mich ein wenig dabey aufzuhalten. Es wird zu diesem *fis* nun gleich der Griff, der zu *e* eigentlich gehöret, angeschlagen. Wer nun diesen Griff zu *e*, nemlich $\overline{h}\ \overline{g}\ \overline{e}$, zu *fis* lange halten wolte, denn würde er hart genug klingen, allein das *e*, wozu der Accord eigentlich gehöret, folget fein bald nach, und denn klinget alles wieder gut. Dergleichen Noten nun heissen **cambirende oder Wechsel-Noten**; wovon der Herr **Sorge** im ersten Theil seines **Vorgemachs** Cap. 15. p. 49. folgendes erwähnet: „Die Lehre vom Haupt-Accord erfordert auch die Wissenschaft der so genanten cambirenden oder Wechsel-Noten, da man, um den Sprung einer Terz zu erfüllen, eine Note setzet, die zwar nicht consoniret, aber doch einer Melodie gar anständig ist, zu welcher in der rechten Hand dasjenige muß geschlagen werden, was zu der gleich drauf folgenden Note einen Haupt-Accord ausmacht.„ Und im andern Theil pag. 87: „Es kommen oft Wechsel-Noten vor (Note cambiate), da die rechte Hand den Sexten-Accord vorausnehmen muß.„ Wir wollen ein wenig zeigen, wie solche Wechsel-Note würde beziffert werden müssen, welche, an statt ohne Griff durchzugehen, den Griff der folgenden Note annimt, und da die folgende Note, wozu eigentlich der Griff gehöret, durchgehet, siehet man daraus, wie diese Noten gewechselt haben, und deswegen Wechsel-Noten heissen. Wenn man den Griff, der eigentlich darzu angeschlagen wird, mit Ziffern wolte anzeigen, wie denn oft geschicht, da müßte nun über *fis* $\frac{7}{2}$, und über *H* $\frac{5}{2}$ stehen; wolte man im 4ten Satz zwischen *a fis* das *g* zum Vorschlag zu *fis* nehmen, so kämen wieder Wechsel-Noten heraus, und müßte alsdenn zu *g* geschlagen werden, was zu *fis* gehöret, nemlich $\overline{e}\ \overline{a}\ \overline{d}$, damit man nun zu *g* diesen Griff gleich anschlüge, so müßte $\frac{5}{2}$ drüber stehen. Weil

6) Terzien-Gänge im Baß, ausgefüllet.

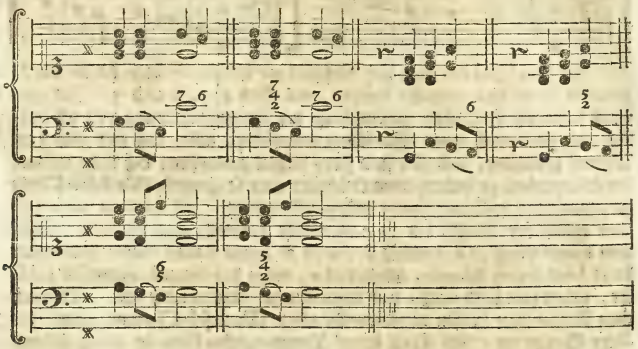
Von Wechsel-Noten, oder der Cambiate.

Es entstehen fremde Ziffern, wann solche Wechsel-Noten beziffert werden.

Doppelte Art zu beziffern, da entweder die Wechsel-Note keine oder eine fremde Ziffer hat.

nun beydes zuweilen geschicht, nemlich daß man der Haupt-Note die Ziffer gibt, oder daß sie über dem Vorschlag stehet; so wollen wir diese 3 Sätze auch auf diese gedoppelte Art hersetzen, der Discant bleibet einerley.

Exempel davon.



Man findet oft, daß man in diesem Fall dergleichen fremde Ziffern darüber schreibet: das lässet denn gewaltig bunt, und ein Anfänger denket, Wunder! was für schwere und unbekante Griffe das seyn müssen. Hat er denn alles mit Mühe zusammengesuchet, so siehet er, daß es nichts anders, als ein ihm bekanter Griff zur folgenden Note ist. Oft wird dergleichen noch wieder auf eine andere Art vorgetragen, nemlich durch **Rückungen** (wie man zu sagen pfleget) da eine Baß-Note gegen der Discant-Note zu früh von ihrer Stelle rücket, oder da der Discant gegen den Baß zu früh wegrücket, oder da beyde Stimmen in einer Folge rücken, und nicht recht zusammen kommen; dadurch werden dann oft, sonderlich wenn die durchgehenden Noten in den Mittelstimmen auch durch Ziffern bemerket werden, die Bässe sehr mit allerley Ziffern besäet, die einem Anfänger bange machen solten. Im Kaufmannischen grossen Werke, betitult: **Harmonische Seelen-Lust**, findet man viele dergleichen Bässe, worüber man oft eine schwere Menge Ziffern erblicket, die auch eben nicht für Anfänger gehören: wer aber schon geübet ist, den kan dieses Werk und solche Art Bässe weiter bringen. Zur Probe wollen wir einige Sätze, worin **Rückungen** vorkommen, hersetzen; im Buche selbst sind zwar die Griffe nicht ausgedruckt, ich will sie aber zur Einsicht drüber setzen.

Was durch Rückungen zu verstehen.

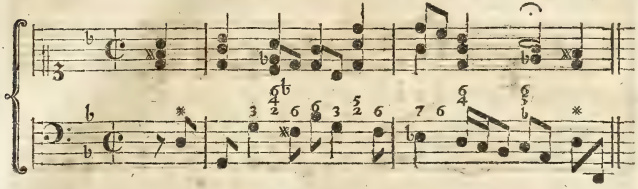
Stark bezifferte Bässe machen den Anfängern bange.

Kaufmann hat viele Bässe bunt beziffert.

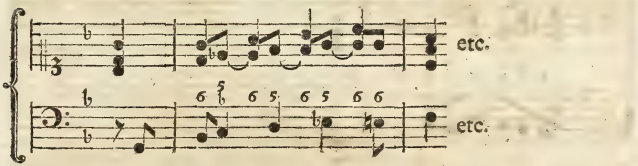
N. 17.

N. 17. Ach GOtt vom Himmel ꝛc.

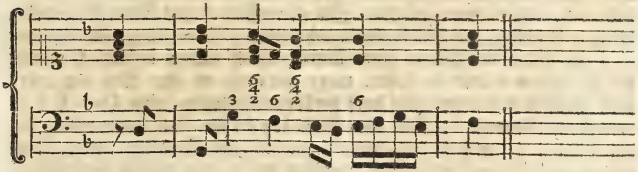
Einige Proben daraus.



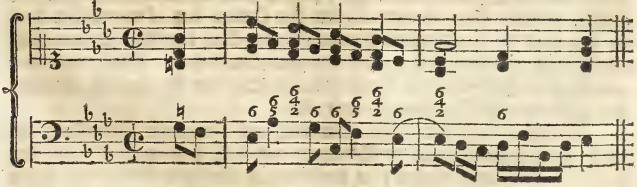
N. 9. Helft mir GOtts Güte ꝛc.



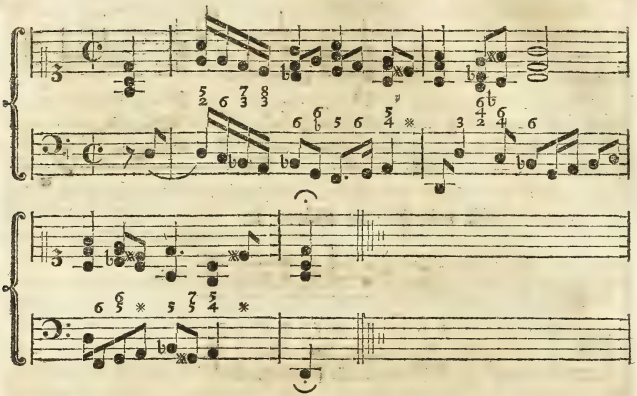
Dritter Satz dieses Liedes.



N. 4. Ach HErr mich armen Sünder ꝛc.



N. 34. Wir gläuben all ꝛc.



Wir wenden uns wieder zu unserer Melodie; sonsten wären dergleichen Art Bässe leicht zu erläutern und zu zergliedern, wir dürfen uns aber anietzo nicht länger dabey aufhalten. Im 9ten Satz unsers Liedes können die Terzien-Sprünge, bey *H d fis*, mit durchgehenden Noten ausgefüllet werden.

7) Warum hier die 8 bey dem Sexten-Griff weggeblieben.

7) Was die Octave beym Sexten-Griff allhier betrift, so bleibet sie, so oft die 6 über *dis* stehet, weg; wie auch im 9ten Satz bey *Ais*, weil ein **fremd Creutz** nicht darf verdoppelt werden (vide Cap. X. §. 8. in der 3ten Anmerk.). Im 4ten Satz bey *h*, im 6ten beym ersten *fis*, im 7ten bey *g*, im 8ten bey *d* und *c*, und im 9ten Tact bey *d* muß allenthalben die Octave wegbleiben, welches der motus rectus verursachet, bloß im 8ten Satz bey *d* erlaubet motus obliquus es nicht. Im 5ten Tact, wo die Wechsel-Noten sind, folgen zwey Sexten-Griffe nacheinander, nemlich über *A* und *H*, da die Octave bey *A* wegbleiben kan. Es kan aber die 6 verdoppelt werden im 3ten Satz bey *dis*; im 6ten Satz bey *fis*, im 7ten Satz bey *g*, und im 9ten Satz bey *d*. Man nimt aber zum Sexten-Griff bloß die Terzie im 4ten Satz bey *H*, im 8ten Satz bey *dis*, und im 9ten Satz bey *dis* und *Ais*.

8) Wie statt § die 7 stehen könte.

8) Weil § mit der 7 sehr verwandt, und ihr ganzer Unterscheid nur durch eine Verwechselung der Stimmen entstehet, so könte hier statt § immer die 7 genommen werden; es verstehet sich aber von selbst, daß, wenn diese beyde Griffe solten verwechselt werden, alsdenn dieselbe Baß-Note

nicht

nicht bliebe, sondern daß der Baß im 3 und 4ten Satz statt *fis*, *d*, im 5ten Satz statt *c*, *A* und im 6ten Satz statt *g*, *e* haben müßte. Und eben so könte man auch im 2ten Satz, da *d* die 7 hat, *fis* mit $\frac{5}{7}$, oder *a* mit $\frac{3}{7}$ nehmen. Ich zeige dieses nur an, um einen Liebhaber an dem, was Cap. XII. §. 7. 8. 16. gezeiget worden, wieder zu erinnern.

9) Wie statt eines reinen Accordes ein Sexten-Griff,

9) Eben also hätte hier auch der reine Accord mit dem Sexten-Griff, und dieser mit jenem können verwechselt werden, weil die 6 doch aus der Verwechselung der Stimmen eines reinen Accords entstehet (vide Cap. XII. §. 11. 12.), als da hätte nun statt eines reinen Accordes der Sexten-Griff stehen können im ersten und letzten Satz, wenn ich statt des andern *e*, das *g* im Baß genommen hätte, im 7ten Satz könte man statt *H dis* mit der Sexte nehmen, öfterer hätte man hier statt des reinen Accordes den Sexten-Griff nicht nehmen können, oder es würden Discant und Baß gar zu oft Einen Ton gehabt haben. Hinwiederum hätte statt des Sexten-Griffs hier auch ein reiner Accord stehen können, als im dritten Satz hätte statt *dis*, *H* mit der Terzie major stehen bleiben können, und eben daselbst hätte statt *e* mit der 6, auch ein reiner Accord zu *c* gelten können. Weiter hätte der reine Accord statt des Sexten-Griffs stehen können, wenn man im 4ten Satz statt *hg*; im 6ten Satz statt *fis d*; im 8ten Satz statt *dis H*; und im 9ten Satz statt *Ais Fis*, und statt *d H* genommen hätte. Dieses habe wiederum nur angeführet, um einem Liebhaber eine Anzeige zu thun, woher es komme, daß der Baß eines Liedes variiren kan, wie denn hier der 7te und 8te Satz im Discant einerley ist, der Baß aber im 8ten Satz geändert worden; sonsten spielet man freylich den Baß so, wie er zum Liede stehet.

und statt des Sexten-Griffs ein reiner Accord zu machen.

Eine Melodie kan vielerley Bässe haben.

10) Punct im Baß und andere Kleinigkeiten.

10) Im 4ten Satz haben wir im Baß hinter $\frac{c}{}$ einen Punct, deswegen wird nun bey $\frac{g}{}$ im Discant nochmals ein Griff zu $\frac{c}{}$ angeschlagen; weil aber die linke Hand der rechten so nahe ist, so kan die rechte nur zwey Töne, nemlich $\frac{g}{e}$ anschlagen, das *b* im Baß aber schläget allein nach. Im 9ten Satz ist *e* im Baß ein halber Tact, und der Discant hat zwey Viertel dazu, deswegen wird hier der Accord zu *e* zweymal angeschlagen, einmal mit der Quinte, hernach mit der Octave oben.

11) Vom Septimen-Griff.

11) Wir finden hier auch $\frac{7}{6}$ ein paarmal vor der Schluß-Note eines Satzes, nemlich im 2ten und 8ten Satz. Im 2ten Satz kan zur 7 nun die 5 wohl mit der 3 dazu genommen werden, weil doch der ganze Septimen-Griff schon vorhergelegen: man kan aber auch nur bloß die 3 dazu nehmen, da denn die rechte Hand sehr bequem einen Triller auf die nachschlagende 6 machen kan, der sich hier sehr schön schicket. Im 8ten Satz kan bey der 7 die Terzie verdoppelt werden.

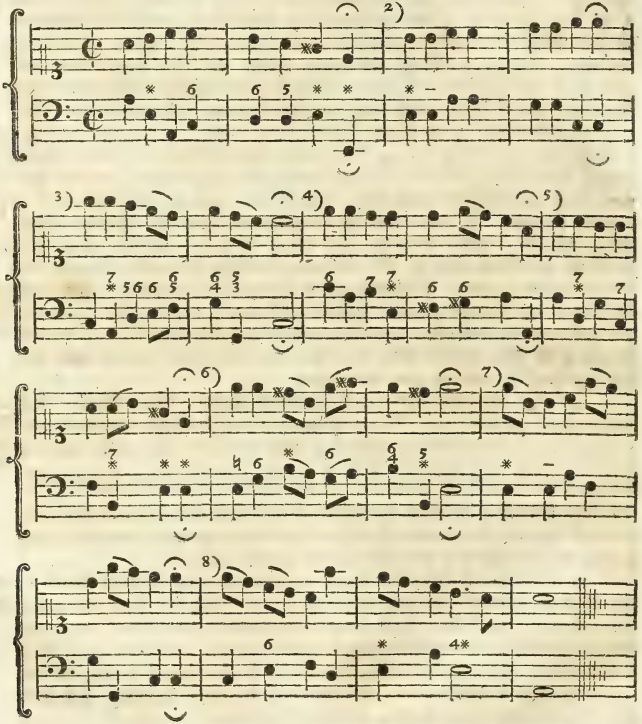
12) 7 nach der 8.

12) Weil nach der Octave, die sich vor der Schluß-Note hören läſſet, die Septima minor gut kan nachgeschlagen werden, wie Cap. XIV. §. 5. gezeiget worden; so kan solches allhier auch geschehen, Satz 1, 5, 6, 9 und 10. Nun ist es Zeit, weiter zu schreiten.

Das andere Lied aus *a moll.*

§. 2. Jetzt wollen wir eine leichte Melodie nehmen, weil doch noch einige Septimen drin vorkommen.

N. 2. **JEsu, als du erstlich kamest** ꝛc. Num. 30.



Anmer-

Anmerkungen.

1) Diß ist nun eine leichte Melodie, und auch aus einer leichten Ton-Art, nemlich *a moll*. Der zweyte Satz kommt bald in *c dur*, worin der dritte Satz auch bleibet; der 4te und 5te Satz ist wieder *a moll*. Hier trift also ein, was im vorigen Spho in der 2ten Anmerkung gesaget worden, nemlich daß eine Melodie ihre vorige Haupt-Ton-Art wohl wieder nimt, und darnach wieder ausweichet. Der 6te Satz ist aus *e moll* (vide Cap. XIII. §. 30.). Der 7te Satz fängt in *a moll* an, kommt aber bald wieder in *c dur*, und schliesset auch darin; der letzte Satz ist erst *c dur*, und schliesset in *a moll*; weichet also dieses Lied aus in quintam moll und tertiam dur, vide Cap. XIII. §. 28. 29. 30. So lange nun eine Melodie *gis*, und so lange die Baß-Note *e* die Terzie major oder ein * über sich hat, so lange spielet oder moduliret man in *a moll*, denn *gis* ist das Semitonium unterwerts zu *a*; so wie *dis* das Semitonium unterwerts zu *e* ist, wie im 6ten Satz vorkömmt. Im dritten Satz finden wir über *A* ein * unter der 7. Diß * zeiget Tertiam maiorem zu *A*, nemlich *cis* an; weil nun *cis* das Semitonium unterwerts zu *d* ist, so möchte man denken, es käme die Melodie in *d moll*; allein, weil sich das *cis* gleich bey *e*, worüber die Sexta minor naturalis stehet, wieder verlieret, so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur das einzige *d* angehet. Hievon beliebe man Cap. X. §. 4. die letzte Hälfte der ersten Anmerkung nachzusehen. Eben so ist es mit dem * über *d* im 5ten Satz bewandt, und gilt das *fis* nur dem einzigen *g*, und das * über *H* allein dem folgenden *e*. Sonst sehen wir hier im 4ten Satz auch, wie *a moll* durch *fis gis* hinauf gehet.

Anmerkungen. 1) Von der Ausweichung. Kleine zierliche Neben-Ausweichung.

2) Wir haben Cap. X. §. 8. in der dritten Anmerkung die Regel gegeben: „Wenn eine Baß-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor „sich hat, so findet man darüber gemeiniglich eine 6.„ Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern man verdoppelt alsdenn entweder die 6, oder 3, oder es wird auch nur bloß die 3 dazu genommen. Solches finden wir nun hier im 4ten Satz bey *fis* und *gis*, deswegen bleibet hier nun die Octave weg. Die Verdoppelung der 6 geschicht hier bey *gis*; bey *fis* wird nur die 6 und 3 einfach genommen, und Alt und Tenor haben den Vnisonum. Zweymal nach der Reihe geschicht die Verdoppelung nicht. Man sehe die angeführte Stelle im Xten Capitel noch einmal nach, denn diese Regel trift sehr oft ein. Sonsten kan hier die 8 bey den übrigen Sexten-Griffen mitgenommen werden.

2) Ein fremd * oder erhöhend ♮ hat die 6.

3) Wir finden hier auch 65 und 56, wovon Cap. XIII. §. 13. nachzusehen. Im dritten Satz stehet über *d* 56, dahero wird erst zu *d* ein reiner

3) Von 65 und 56.

reiner Accord angeschlagen, welches die 5 anzeiget, und hernach schläget man die Sexte zu *d*, nemlich $\bar{a}$, allein statt der 5te *a* nach, und $\bar{f}$ $\bar{a}$ bleiben so lange liegen. Im ersten Satz stehet im Baß zweymal *d* nach einander in Viertel; hier wird nun die 5 nicht alleine nachgeschlagen, sondern es wird der ganze Accord zu *d* (welcher hier durch die 5 angezeiget wird), aufs neue wieder angeschlagen: wäre aber statt dieser beyden Viertel das *d* ein halber Tact, so schlüge die Quinte zu *d*, nemlich *a*, nach, und die im Sexten-Griff vorhanden gewesene andere Töne $\bar{a}$ $\bar{f}$ blieben liegen, und wären auch halbe Tacte. Wenn man aber auf einer Orgel oder Positiv spielet, so kan auch in diesem Fall, wenn der Baß zwey Viertel hat, $\bar{a}$ $\bar{f}$ liegen bleiben, weil auf einem Orgel-Werke die Töne so lange klingen, als man die Tasten niedergedruckt hält; mit einem Clavier oder ihm ähnlichen besäyteten Instrumente hat es eine andere Bewandniß, da verlieret sich der Ton nach dem Niederschlage bald, und ist deswegen bey langsamen Noten aufs neue anzuschlagen.

Vom Liegenlassen der Töne.

4) Es ist zu merken, daß man auf der Orgel mehr Bindungen machen, oder Töne, die aus dem vorigen Griff wieder zum folgenden Griffe gehören, liegen lassen kan, selbst bey langsamen Noten. Nun findet man oft, daß bald dieser, bald jener Ton der Mittelstimmen zu dem folgenden Griff liegen bleiben, oder gebunden werden kan, dadurch denn das zusammenhangende singende Wesen der Orgel hervorgebracht wird. Denn von diesen Tönen ist hier die Rede nur, nicht aber vom Ton der obersten oder Discant-Stimme, denn derselbe wird so oft aufs neue angeschlagen, als er im Discant ausgeschrieben stehet; wie denn hier in den ersten 5 Sätzen Ein Ton öfters zweymal nach einander vorkömmt. Es muß zwar auf einer Orgel nicht gedudelt, aber auch nicht als auf einem Flügel (Clavicymbel) gespielet werden, sondern man muß wissen die Vorzüge dieses so vollkommenen Instruments auf eine geschickte Art zu gebrauchen und hören zu lassen. Ich liebe es nicht, wenn einer die Orgel gleich einem Clavicymbel bespielet, und darauf hacket, hauet, reisset, schläget, stosset, und immer abgebrochener Weise (stoccato) darauf herum spielet, oder oft gar so tobet, daß einem Organisten, dem das Orgelwerk anvertrauet worden, und dessen Sorge dahin gehet, seine Orgel in gutem Stande zu erhalten, oft angst und bange genug werden kan bey dem Spielen solcher Leute, die die Structur der Orgel nicht kennen, und nur zur Ostentation oder Pralerey darauf spielen, als hätten sie, ich weiß nicht welch eine unverderbliche Maschine unter Händen. Weil das Choral-Spielen, der Organisten Haupt-Werk ist, und ihnen zu Dienst sonderlich der erste Abschnitt meines Werks auch abgefasset worden, so werde am Ende desselben ein ihnen eigentlich angehöriges Capitel, von der Orgel

4) Diß kan auf einer Orgel oft geschehen.

Orgelspielen muß nicht wie auf einem Flügel geschehen.

Orgel und deren Bespielung anhängen. Nun wieder zu unserer Melodie.

5) Wir finden hier im dritten, sonderlich aber im 4ten und 5ten Satz, auch den Septimen-Griff. Im dritten Satz ist die 7 über *A* mit der Terzie major; hier kan nun die Quinte, weil die Septima oben lieget, dazu genommen werden, motus contrarius gibt alle Freyheit dazu. Im 4ten Satz haben wir den Septimen-Griff zweymal nach einander, nemlich über *b* und *e*; weil bey *b* das $\bar{d}$, als eine Terzie zu *b*, oben lieget, so kan hier die Octave am besten dazu genommen werden. Wer hier die Quinte dazu nehmen wolte statt der Octave, der müßte quintam perfectam $\bar{fis}$ dazu nehmen, oder die Tenor-Stimme bekäme im folgenden Griff eine übergrosse Secunde (Secundam superfluam) von $\bar{f}$ nach $\bar{gis}$; man machte nun zwar keine verbotene Quinten, wenn man zum Septimen-Griff zu *b* die Quinte $\bar{fis}$ nehmen würde; allein es bekäme die Septima ihr Recht nicht, denn sie muß, wie gesaget, in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen bleiben, und auch darin unter sich resolviren; im vorigen Griff hatte der Tenor $\bar{a}$, als welches die 7 zu *b* ist, deswegen muß nun der Tenor das $\bar{a}$ auch behalten, und im folgenden Griff einen Ton niedriger gehen; wer nun zu *b* die Quinte *fis* genommen hätte im Tenor, als der untersten Mittelstimme, der hätte dem Alt die Septime zu *b*, nemlich $\bar{a}$, gegeben, und daran nicht recht gethan; denn obgleich die Resolution, die in $\bar{gis}$ geschicht, wieder in der Tenor-Stimme käme, so wäre es doch eine unrichtige Verwechselung der Stimmen, wofür sich ein Liebhaber des General-Basses, der sich gerne gründlich informiren will, hüten muß. Dahero schicket sich nun die Octave beym Septimen-Griff zu *b* am besten, denn alsdenn bleibt die Septima in der Stimme, darin sie gelegen, und resolviret auch darin. Wolte man aber in der Tenor-Stimme die Quinte $\bar{fis}$ nachschlagen, und $\bar{a}$ aufheben, so wäre diß eben allhier nicht unrecht, sondern diß $\bar{fis}$ bekäme alsdenn die Gestalt einer durchgehenden Note, und thäte keinen Schaden, die Resolution geschähe doch wieder im Tenor. Beym Septimen-Griff zu *e*, mit der Terzie major, lieget die Septima oben, deswegen kan die Quinte $\bar{h}$ dazu genommen werden. 5) Vom Septimen-Griff, und ihrer Präparation und Resolution.

6) Im 5ten Satz finden wir die 7 dreymal, sie könte aber wol fünfmal angebracht worden seyn; ich habe aber diesen Satz so gelassen, wie er im Hallischen Gesangbuch stehet. Diß ist nun der rechten Septimen Gang, wie man ihn nennet, und wovon schon Cap. XIV. §. 13. Anzeige geschehen ist; wir wollen uns hiebey noch ein wenig aufhalten. Es ist gewiß, daß die Septima minor lieblicher klinget, als die Septima maior, daher sie auch bey den Griffen, wo die 7 öfters nach einander vor- 6) Der Septimen-Gang.

darunter mischet sich oft die Septima maior.

kommt, besser harmoniret, als die grosse Septima; indessen aber kan man ihrer doch so wenig bey einer Folge von Septimen-Griffen entrathen, als man bey der Folge vieler reinen Accorde die kleine Quinte entbehren kan (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Es kan aber auch wohl diese Septimen-Folge aus lauter kleinen Septimen bestehen, und einem Gelegenheit geben, in eine andere Ton-Art zu kommen, wovon hernach im 2ten Abschnitt noch etwas vorkommen wird.

7) Die Beschaffenheit des Septimen-Ganges im Baß.

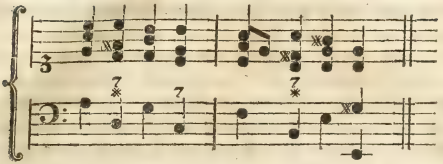
7) Wir haben eben gesaget, daß in diesem 5ten Satz wol 5 Septimen-Griffe hätten stehen können, und alsdenn müßten *g* und *f* auch eine 7 über sich haben; wer das nun bey Spielung dieses und anderer dergleichen Sätze thun wolte, der thäte nicht unrecht daran. Denn wenn der Baß eine Quarte steiget, und eine Quinte fället, wie hier; so können zu solchen Baß-Noten entweder lauter reine Accorde kommen, oder man kan lauter Septimen-Griffe daraus machen. Hier finden wir eins ums andere, nach dem reinen Accord eine 7, und nach der 7 wieder einen reinen Accord. Weil nun hier im Septimen-Griff die 7 oben lieget, so kan die Quinte gar wohl dazu genommen werden. Es würde aber besser gewesen seyn, wenn im andern Tact unsers Satzes im Baß statt *f*, *fis* gesetzet wäre, weil alsdenn der Tenor keine Secundam superfluam bekäme, denn im Griff zu *f* hat der Tenor $\bar{c}$, und im Septimen-Griff zu *H* bekömmt der Tenor $\overline{dis}$, $\bar{c}$ $\overline{dis}$ aber ist eine Secunda superflua; hätte aber der Baß statt *f*, *fis* mit der Septima, so wäre dieser unrichtige Gang vermieden. Machte es einer so, wie es hier stehet, so würde zwar das Gehör mancher Spieler, nichts unartiges drin gewahr werden; denn das Gehör läßt sich leicht betriegen: indessen findet man bey der Untersuchung doch etwas verbotenes darin, ja, wolte man dem Tenoristen seine Stimme nach den gemachten Griffen ausschreiben und zu singen geben, so würde er diesen ungeschickten Gang von $\bar{c}$ nach $\overline{dis}$ bald merken; denen Fingern des General-Bassisten aber verursachet es eben keine Schwürigkeit, um desto verführischer ist es nun. Die weiche Ton-Art, das *a moll*, hat hierzu Anlaß gegeben, welches beydes *fis* und *f* haben kan, daher habe Cap. X. §. 6. in der 7ten Anmerkung auch gesaget, daß die moll-Töne eher als die dur-Töne zu ungeschickten Gängen verführen könten (man erinnere sich hiebey, was Cap. X. §. 6. in der 6ten Anmerkung zur Ermunterung einem Anfänger geschrieben worden). Wer hier den reinen Accord zu *f* behalten, und die Secundam superfluam in den Mittelstimmen vermeiden will, der nehme hier zur 7 die 8 und 3, als welches oft geschicht, wenn die 7 oben lieget, alsdenn wären die Griffe folgender gestalt:

Ungeschickter Gang

fällt zwar nicht allen ins Gehör;

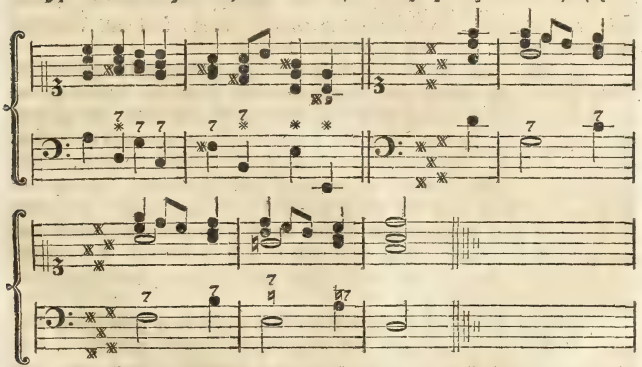
aber ist doch zu vermeiden.

Die moll-Töne verführen leicht dazu.



Diß wäre nun die beste Art, diesen Satz zu spielen, der Alt hat hier zwar eine Tertiam diminutam (eine verkleinerte Terzie) nemlich *f dis*, welche allen Sängern auch nicht im Halse stecket; allein sie kommt doch oft vor, selbst in der Melodie, und zwar mit guter Wirkung (im Wernigeröder Choral-Buch kan man Proben davon sehen). Ueberhaupt muß die Octave zum Septimen-Griff in verschiedenen Fällen genommen werden, selbst alsdenn, wenn die 7 oben lieget (als wo sonst gemeiniglich die Quinte dazu genommen wird) wie mit vielen Beyspielen könte gezeiget werden; im 2ten Abschnitt werden wir solches auch weitläuftiger finden.

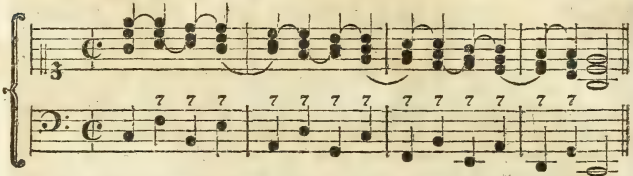
8) Weil dieser Satz uns den bekanten Septimen-Gang anzeiget, so wollen wir nicht allein denselben mit lauter Septimen, sondern auch noch einen andern aus der schönen Melodie im grossen Hallischen Gesangbuch (in der Edition in länglich Duodez findet sich eine andere Melodie) N. 1342. **Nun ruht doch alle Welt, und ist fein stille** 2c. hersetzen: 8) Septimen-Gang in ein Paar Exempeln vorgestellet.



Im letzten Exempel ist der Septimen-Griff 6 mal nach einander, und lieget zuerst die 7, und dann die 3 oben, eins ums ander. Lieget die 7 oben, wie hier zu Anfang eines Tactes, so nimt man 5, 3 dazu; lieget aber die 3 oben, wie hier bey der letzten Note des Tactes, so nimt man 8, 3 dazu:

alsdenn bleibet nicht allein die 7 in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen; sondern sie resolviret auch in eben derselben Stimme, wie aus den Exempeln nachzusehen. Die Achtel im andern Exempel gehen allein, und machen weiter nichts als eine Manier aus. Man thut wohl, wenn man sich mit der Septime recht bekant machet; im andern Abschnitt wird es Gelegenheit geben, von derselben noch mehr Exempel anzuführen. Wir wollen zur Uebung noch ein klein Septimen-Exempel hersetzen.

Septimen-Exempel mit Bindungen.



Hier ist allezeit eine gebundene Septima, wie aus dem Exempel zu sehen, sie hat also im vorigen Griff schon gelegen, die Resolution ist auch ganz richtig, als welches ein Liebhaber, der lehrbegierig ist, selbst untersuchen mag. Wer dieses Exempel zu seiner Uebung exerciret, der hat hier nicht nöthig, die Bindungen zu machen; man hüte sich aber, daß man solche aus einander fliessende und auf einander folgende Septimen-Griffe nicht nur so ohne Bedacht hinspielet, sondern examinire alles sorgfältig, damit man einsehen lernet, wo die Septime iederzeit lieget, und was iedesmal für Neben-Ziffern dazu sind genommen worden.

Erinnerung.

9) Durchgehends Noten im Discant ohne Baß,

9) Wir haben ferner in unserer Melodie im Discant auch durchgehende Noten, da nemlich zwey Noten auf einer Sylbe des Liedes gesungen werden, und wozu nur Eine Baß-Note geschlagen wird, als im 4ten Satz das $\bar{a}$ nach $\bar{c}$, im 5ten Satz das $\bar{h}$ nach $\bar{a}$, und im 7ten und 8ten Satz mehr dergleichen. Wir haben auch durchgehende Noten im Discant, dazu eine aparte Baß-Note mit einem Griff geschlagen wird, als im 3ten Satz zu *f* im Baß stehet der Griff $\frac{6}{5}$, da die 6 oben lieget. Im 6ten Satz stehen auch durchgehende Noten im Discant, die zwar auch eine aparte Baß-Note haben, dazu aber nicht nöthig ist, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, als zu $\bar{h}$ wird *a*, und zu *fis* wieder *a*, doch ohne einen aparten Griff, angeschlagen.

mit einer Baß-Note und Griff,

ohne Griff.

10) Motus contrarius erlaubet Quinten und Octaven.

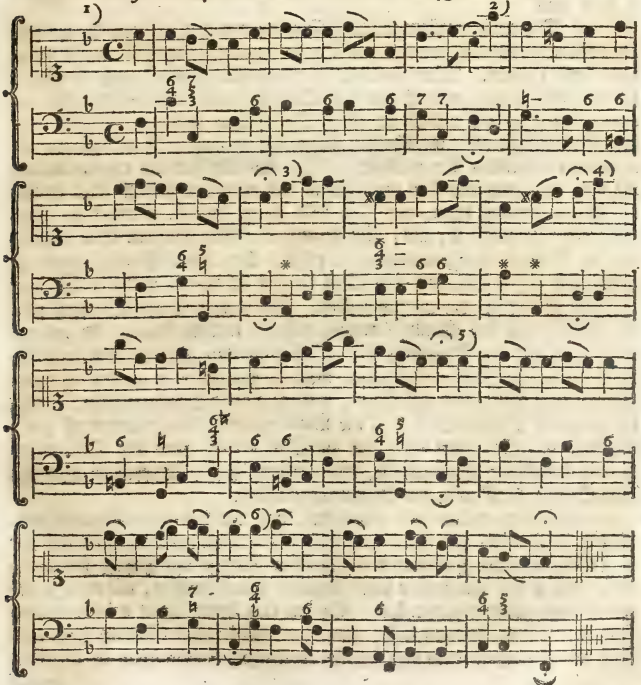
10) Im 8ten Satz finden wir im Baß zu *f* und *d* zwey reine Accorde, da die Quinte zweymal nach einander im Tenor, nemlich $\bar{c}$ $\bar{a}$, und die Octave zweymal nach einander im Alt, nemlich $\bar{f}$ $\bar{d}$, vorkommt, der motus contrarius aber, der hier vorkommt, entschuldiget und erlaubet hier dergleichen Quinten und Octaven; wie man denn dergleichen in Lieder-

Melo-

Melodien sehr oft findet, und werden auch verstattet, weil sie motu contrario stehen; denn wer hier zu *d* einen vollkommen 4stimmigen Griff machet, wie denn erlaubt ist, der wird eben hiedurch solche Quinten und Octaven hinlänglich bedecken, oder man könte auch zu *d* im Accord die Octave weglassen, und die Terzie *f* verdoppeln, und zu *e* einen vierstimmigen reinen Accord anschlagen. Auf diese Weise sind Quinten und Octaven motu contrario erlaubt; eben wie, so gar motu recto, eine kleine Quinte auf eine vollkommene folgen darf; wovon hernach Cap. XVII. §. 14. etwas wird zu finden seyn. Wir gehen aber zum dritten Liede.

§. 3. Es stehet im grossen Hallischen Gesangbuch N. 87. Das dritte Lied aus *f dur*.

N. 3. **So ist denn nun die Hütte aufgebauet** ꝛc.



Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Ausweichung dieser Melodie.

1) Diese Melodie ist aus *f dur*; die Neben-Töne, darin sie ausweichet, sind *c dur* und *d moll*. Der 2te Satz weichet ins *c dur*, welches an dem ♮ vor $\bar{h}$ zu erkennen. Der 3te Satz ist aus *d moll*, welches am $\bar{\bar{cis}}$ zu ersehen. Gleich die erste Note dieses Satzes, nemlich *A*, hat ein *, welches die Terzie major andeutet, über sich, welches $\bar{cis}$ das Semitonium unterwerts zu *d* ist, fängt derohalben dieser Satz gleich in *d moll* an, und schliesset auch darin. Der 4te Satz ist wieder in *c dur*, und darauf kommen die beyden letzten Sätze wieder in die Haupt-Ton-Art, nemlich in *f dur*; weichet also dieses Lied nur in Quintam *c dur* und in Sextam *d moll* aus.

2) Vom Sexten-Griff.

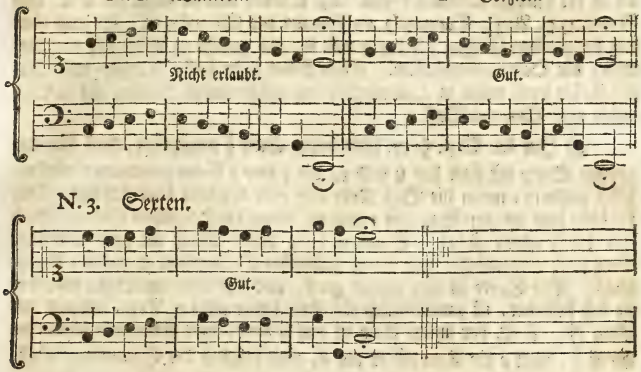
2) Die darin vorkommende Ziffern werden demjenigen, der bis hieher rechten Gebrauch von meinem Buche gemacht hat, nicht mehr unbekant seyn können. Nur viermal darf ich hier zum Sexten-Griff die Octave mitnehmen, nemlich im 2ten Satz zu *e*, im dritten Satz zu *f*, im 4ten Satz zu *e*, und endlich im letzten Satz zu dem ersten *a*; sonsten muß hier allenthalben die 8 wegbleiben, wegen des motus recti und wegen des fremden erhöhenden Be quadrats (♮). Es fällt hier der motus rectus oft vor, und zwar nur daß zwey Noten mit einander herauf oder herunter gehen, worauf denn, wie Cap XIII. §. 15. und 16. erinnert worden, wohl Acht zu geben ist; als, hier ist motus rectus im 2ten Satz bey *Hc*, da der Discant Terzienweise in $\bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{c}}$ gehet, eben dieser Gang ist auch im 4ten Satz. Im 5ten und 6ten Satz hat der Baß *b a*, und der Discant $\bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{c}}$, hier ist nun wieder motus rectus. Im dritten Satz bleibt diese gleiche Bewegung der Hände (motus rectus) in drey Noten, da hat der Baß *e f g*, und der Discant $\bar{\bar{cis}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}$. Diß sind nun drey Sexten nach der Reihe, wo die Octave wegbleiben müßte; weil aber zu *e*, der Sexten-Griff, die 4 und 3 bey sich führet, und also keine Octave gehabt, so kan der folgende Sexten-Griff zu *f*, die Octave haben, bey *g* aber muß die 8 wegbleiben. Im ersten Satz hat der Baß *a b a b*, und der Discant gehet mit demselben Terzienweise, denn er hat $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{a}}$. Deswegen muß bey dem Sexten-Griff zu *a*, die Octave wegbleiben.

Motus rectus in 2 Noten.

3) In 2stimmigen Spielen ist motus rectus Terzien- und Sextenweise erlaubt, aber nicht Quintenweise.

3) Hiebey wollen wir anmerken, daß der motus rectus oft vorkömmt in Terzien- und Sexten-Gängen, oder daß der Discant wohl mit dem Baß in vielen auf einander folgenden Terzien und Sexten fortgehen kan, welches mit den beyden vollkommenen Consonanzien, mit der Quinte und Octave, nicht angehen kan. Ey! warum denn nicht? möchte iemand fragen. Antwort: man lasse einmal das Gehör allein Richter seyn, und höre wie einförmig, arm und schlecht es klinget, wenn man in Quinten herauf

herauf und herunter gehet, und wie munter und lieblich es dagegen lautet, Terzien- und Sexten-weise zu gehen. Man probire folgende drey Exempel:



N. 1. gehet in lauter vollkommenen Quinten fort, dergleichen Gang würde einem bald verdrieſſen, iſt dahero auch aufs höchſte verboten. N. 2. gehet in lauter Terzien, und N. 3. in Sexten motu recto fort; das iſt erlaubt, und klinget auch lieblich. Indeſſen könte man einem den Terzien- und Sexten-Gang auch unleidlich genug machen, wenn man nemlich vier, fünf oder mehr groſſe Terzien oder Sexten nach einander ſpielen wolte, z. E. wenn man hier im Diſcant ſtatt f fis, ſtatt g gis, und ſtatt d dis machen würde, das wären denn lauter groſſe Terzien, das klinget nun noch erbärmlicher, als der Quinten-Gang. Eben ſo elend klinget es, wenn ich lauter kleine Terzien daraus machen wolte, und ſtatt e es, und ſtatt a as nehmen; das wären lauter kleine Terzien, und wäre in ſolchem Spielen gar keine Ton-Art. Es hat mit den Sexten, weil ſie umgekehrte Terzien ſind, eben die Bewandniß: man probire es, und nehme ſtatt e nur es, ſo kommen lauter groſſe Sexten heraus; oder man nehme ſtatt h b, und ſtatt e es, ſo wären es lauter kleine Sexten: das würde denn jämmerlich genug klingen. Wenn aber eine Terzien- und Sexten-Folge lieblich ſeyn ſoll, ſo muß die Ton-Art wohl in Acht genommen werden, dadurch denn die Terzie oder Sexte bald groß, bald klein wird. Dieſe Abwechſelung nun mit groß und klein, ſo wie es iedesmal die Scala meiner

Erinnerung hiebey.

ner Ton-Art gibt, macht den Terzien- und Sexten-Gang erlaubt und wohlklingend. Im Hallischen Gesangbuch findet man verschiedene Melodien, die zuweilen mit Terzien oder Sexten motu recto fortgehen, als da ist die hübsche Melodie Num. 269. **Meine Liebe lebet noch** ꝛc. und Num. 1323. **Auf! Triumph, es kommt die Stunde** ꝛc. Es muß aber bey dergleichen Bässen bey der 7 und 6, als welche alsdenn oft vorkommen, die Octave wegbleiben. Man findet aber solche Terzien- und Sexten-Folge doch mehr in Handsachen bey geschwinden Noten, als in Choralen oder General-Baß.

4) Vom Griff $\frac{6}{4}$.

4) Im XI. Cap. §. 17. habe beym Griff $\frac{6}{4}$ angezeiget, daß bey der grossen Sexte oft statt der 8 und 3, die 4 und 3 könte genommen werden, selbst alsdenn, wenn die Baß-Note nur eine 6 allein über sich hat. Dieses habe hier im 3ten Satz bey *e* gethan, allwo im Hallischen Gesang-Buch nur die 6 allein stehet. Sonsten habe diesen Griff im 4ten und 6ten Satz auch angebracht, um einem Liebhaber Gelegenheit zu geben, ihn zu üben. Die Sexte ist hier allezeit **groß**, und der Ton im Baß, worüber sie sich befindet, ist gemeiniglich ein Ton höher als der Ton, daraus der Satz ist. Z. E. der dritte Satz ist aus *d moll*, hier stehet nun über *e* der Griff $\frac{6}{4}$, weil *e* ein Ton höher als *d*, und folglich die Secunde zu *d* ist, als aus welcher Ton-Art, nemlich *d moll*, der ganze Satz ist; daher gibt man nun folgende **Regel**, die zwar erst in 2ten Abschnitt gehöret, allein die doch leicht zu fassen und beym Choral-Spielen auch oft angewendet werden kan, nemlich: **Die Secunde des Tons** (durch Ton, wird hier derjenige Ton verstanden, daraus ein Lied oder Satz eines Liedes oder ander musicalisches Stück ist) **hat die Sexte major über sich, wozu man gerne die Quarte und Terzie nimt.** In dur-Tönen ist die Sexta maior, naturalis, in moll-Tönen accidentalis. Weiter, der 4te Satz ist in *c dur*, *d*, welches $\frac{6}{3}$ über sich hat, ist abermals die Secunde des Tons (nemlich *d* ist eine Secunde zu *c*) und nimt deswegen diesen Griff gerne an. Der 6te Satz ist *f dur*, die Secunde nun zu *f* ist *g*, deswegen hat nun *g*, als die Secunde des Tons (*f*) den Griff $\frac{6}{4}$ über sich. Diß ist nun auch eine Sexta maior, aber eine Sexta maior naturalis, wie wir eben gesaget haben, daß sie in den dur-Tönen natürlich ist; die andern beyden grossen Sexten im 3ten und 4ten Satz waren accidentales (zufällige), sie kamen vor, nicht in der Haupt-Ton-Art *f dur*, sondern in einer Neben-Ton-Art, darin *f dur* gerne auszuweichen pfleget. Wer dieses in Acht nimt und verstanden hat, daß die Secunde des Tons, daraus ein Lied oder Satz ist, immer die Sexte major über sich hat, die Ton-

Hat seinen Sitz über der Secunde des Tones.

Art

Art mag dur oder moll seyn (von den wenigen Exceptionen oder Ausnahmen ist hier noch nicht nöthig zu reden); der kan diesen Griff $\frac{6}{3}$ öfters anbringen, wenn auch nur, wie man gemeiniglich findet, eine 6, 6 oder 6# darüber stehet. Das heisset nun: die *Secunda modi* hat *Sextam maiorem* mit 4 und 3 über sich. Uebrigens lieget hier in unserer Melodie immer die 6 oben, und 4 und 3 neben einander. Die drey kleinen Striche, die im 3ten Satze über dem andern *e* stehen, zeigen an, daß der vorhergegangene Griff noch einmal soll angeschlagen werden. Im ersten Theil des Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIV. §. 12. heisset es: „Man „findet über einer Baß-Note zuweilen kleine Striche – – –, dieses zei„get an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll; ste„hen 2 oder 3 Striche über einander, als = =, so zeiget dieses an, daß die „2 oder 3 vorhergegangene Ziffern, auch noch zu der Note gelten sollen, „darüber solche Striche stehen.„ Ordentlich muß alsdenn die Baß-Note auch stehen bleiben. Im neuen Wernigeröder Choral-Buch aber hat man sich dieses kleinen Strichs auch noch bedienet, um den Griff $\frac{4}{2}$ anzudeuten, so oft er nemlich im Durchgange (vide Cap. XVI. §. 8.) vorfällt; da der kleine Strich denn keine Anzeige einer stehen bleibenden Ziffer, sondern eines zu wiederholenden vorhergegangenen Griffs der rechten Hand anzeiget, wie denn auch immer geschicht, wenn der Griff $\frac{4}{2}$ als im Durchgange stehet. Denen Liebhabern dieses Choral-Buchs dienet dieses zur Nachricht. Man sehe in bemeldetem Choral-Buch p. 225. lin. 2. Tact 4. item p. 216. lin. 2. Tact 2c. Wenn ferner über einer stehenden Note zwey bis drey Ziffern stehen, wovon im folgenden Griff eine oder zweene sollen unverändert stehen bleiben; so wird solches auch durch eben dergleichen Strich nach der Ziffer, die stehen bleiben soll, angezeiget, als: $\frac{7}{3}\frac{6}{-}$, $\frac{7}{5}\frac{6}{-}$, $\frac{5}{4}\frac{-}{3}$. Zuweilen wird dieses Strichlein auch statt eines Bogens bey einer durchzugehenden Note gefunden.

Von den kleinen Strichen über einer Baß-Note.

5) Die Septimam finden wir hier auch viermal. Im ersten Satz stehen alle Neben-Ziffern der Septime, nemlich 5 und 3, ausgeschrieben. Was bedeutet das? es ist ja bekant, daß zur Septime, wenn sie oben lieget, die 5 und 3 ordentlich kan genommen werden. Antwort: Es ist zwar eben so höchstnöthig nicht gewesen; allein, wenn im Baß Ein Ton mehr als einmal vorkömmt, oder daß die rechte Hand zu Einer Baß-Note mehr als Einerley Griff anschlagen soll; so wird manche Ziffer geschrieben, die man sonst nicht drüber schreibet, als z. E. wenn zu einem Ton ein reiner Accord seyn soll, so stehet ordentlicher Weise keine Ziffer drüber, und doch wird man oft 5, 8, 3, b, ♮, * über einer Note finden, wodurch weiter nichts, als ein reiner Accord angezeiget wird. Hat nun

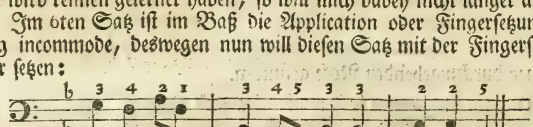
5) Warum die Neben-Ziffern zu einer Dissonanz oft ausgeschrieben werden.

Wenn und wie ein reiner Accord oft durch Ziffern angedeutet wird.

nun eine Note $\frac{6}{4}$ gehabt, so hat entweder die folgende Note, welche aber eben wie die vorhergegangene Note heisset, oder dieselbe Note selbst $\frac{5}{3}$ über oder hinter sich. Das heisset nun so viel: aus der 6 soll eine 5, und aus der 4 eine 3 werden, darum stehen die Ziffern auch also neben einander: $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$, wie hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz zu sehen. Es wäre also nicht übel gethan gewesen, wenn hier im ersten Satz über $\frac{4}{2}$ erst die 8 gestanden, und dann gleich die 7 darneben, also: $\frac{8}{4}\frac{7}{3}$. Denn dieses zeiget deutlich an, daß aus der 8 eine 7, aus der 6 die 5, und aus der 4 eine 3 werden soll, es ist aber nicht viel gebräuchlich beym Griff $\frac{4}{2}$ die 8 zu schreiben; hieraus sehen wir, daß die letzte Ziffer die Resolution der vorhergegangenen Dissonanzien anzeiget: denn obgleich hier nach der 8, welche keine Resolution bedarf, eine 7, und also eine Dissonanz (die im folgenden Griff unter sich resolviret) ist; so stehet sie hier doch nur statt der Octave, wie wir Cap. XIV. §. 5. angezeiget haben. Wenn nun $\frac{7}{6}$ stehet, so zeiget die 6 nur die Resolution der 7 an; hätte nun die 7 Neben-Ziffern bey sich, die auch Dissonanzien wären, so müßte hinter jeder Dissonanz die Resolution ausgeschrieben stehen, als: $\frac{7}{4}\frac{8}{3}$, hier wird aus 7 eine 8, aus der 4 eine 5, und aus der 2 eine 3. $\frac{9}{4}\frac{8}{3}$ zeiget, daß die 9 sich in 8, und 4 in 3 resolviren soll. Diß wäre nun Ziffer nach Ziffer; zuweilen findet man auch, daß nach zwey Ziffern nur Eine Ziffer folget, als: $\frac{6}{4}_3$, $\frac{5}{4}_3$, $\frac{9}{8}\frac{8}{}$ ꝛc. diß zeiget nun an, daß die Ziffer, welche keine Zahl hinter sich hat, liegen bleiben soll, und nicht darf verändert werden. Diß habe allhier anzeigen wollen. Ein mehreres davon siehe Cap. XVII. von den Signaturen.

6) Fingersetzung.

6) Weil ich hoffe, daß man aus dem vorigen den Septimen Griff schon wird kennen gelernet haben, so will mich dabey nicht länger aufhalten. Im 6ten Satz ist im Baß die Application oder Fingersetzung ein wenig incommode, deswegen nun will diesen Satz mit der Fingersetzung hieher setzen:



Wer hier beym 2ten *f* den Daumen nicht untersetzte, der würde das *B* mit der Folge schwerlich treffen. Es ist diese Melodie, wegen der vielen Vorschläge (oder besser Nachschläge, weil sie nach dem Griff geschlagen werden), die darin vorkommen, Cap. XIII. §. 22. angeführet werden, und wovon dieses Capitel §. 1. in der 4ten Anmerkung nachzusehen. Den Ueberschlag haben wir hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz.

7) Punct allein im Baß.

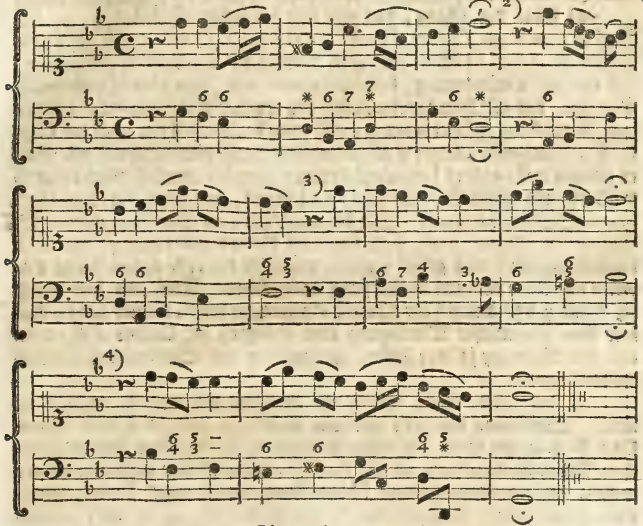
7) Im 2ten Satz finden wir hinter *g* ein Punct, diß lehret nun, daß das vorhergegangene *g* noch um ein Achtel soll verlängert werden,

und

und daß die rechte Hand noch einmal einen Griff zu *g*, da die Terzie major *b* oben lieget, anschlagen soll, darauf denn *f* im Baß allein nachgehet. Und hiemit gehen wir zum 4ten Liede.

§. 4. Diß mag eine kleine Melodie aus *g moll* seyn. Das vierte Lied aus *g moll*.

N. 4. O heilige Dreyeinigkeit ꝛc. N. 451.



Anmerkungen.

1) Diese kurze Melodie von 4 Sätzen weichet im 2 und 3ten Satz in *b dur* aus, und weiter auch nicht. Der erste und letzte Satz sind aus *g moll*, welches am *fis* zu erkennen, daß aber der andere und dritte Satz aus *b dur* sind, siehet man an keinem fremden * oder ♮, sondern an dem *f* (womit *g moll* nur im Heruntergehen, wie der erste Satz zeiget, zu thun hat), denn das Semitonium unterwerts zu *b* ist naturalis, nemlich *a*. Cap. II §. 20. haben wir gezeiget, wie immer eine harte und eine weiche Ton-Art einerley Vorzeichnung haben, als hier *g moll* und *b dur*; dahero erblicket man nun allhier in *b dur* kein fremdes *, ♭, oder ♮. Es könte aber nach Cap. XIII. §. 28. 29. 30. *g moll* ausweichen in

Anmerkungen. 1) Ausweichung.

b dur, *c moll*, *d moll*, *es dur* und *f dur*, aber nicht in *a moll*, wie aus dem angeführten Capitel, worin von der Ausweichung der dur- und moll-Töne geredet worden, zu ersehen. Es weichet aber unsere Melodie nur bloß in *b dur* aus, zum Beweis dessen, was Cap. X. §. 6. in der 3ten Anmerkung gesaget worden, daß es eben nicht nöthig wäre, immer in viele Ton-Arten auszuweichen, denn darin bestehet die Kunst nicht allein.

2) Gang des Basses zur Quinte, durch die kleine 7 und kleine 6.

2) Eben der Gang, den wir hier im ersten Satz haben, da der Baß in *g moll* zur Quinte *d* durch die kleine 7, *f*, und durch die kleine Sexte, *es*, gehet, ist schon im ersten Liede dieses Capitels vorgekommen, nur mit der Veränderung, daß dort *e moll* war (was aber Einem moll-Ton gilt, das gilt dem andern auch), bey welcher Gelegenheit denn in der 3ten Anmerkung gesaget worden, daß zwar die moll-Töne nach der Cap. II. §. 27. ausgeschriebenen Ton-Leiter oder Scala oder Schema, wie man es nennen will, anders herauf als herunter gingen; nemlich durch die grosse Sexte und grosse Septime gehen sie herauf, und durch die kleine Sexte und Septime herunter. Wie die moll-Töne im Heruntergehen bis zur Quinte des Tones, dieses bald durch die kleine 6 und kleine 7, und bald durch die grosse 6 und grosse 7 thun, davon ist der erste Sphus dieses Capitels am Ende der 3ten Anmerkung nachzusehen. Daß also hier durch die kleine 7 und kleine 6 zur Quinte *d* gegangen wird, kommt daher, weil hier kein eigentlicher Durchgang oder Hingang zur Quinte *d* ist, denn eine iede Note hat ja ihre Ziffer, eben wie im 8ten Satz des ersten Liedes dieses Capitels.

3) Kleine Neben-Ausweichung.

3) Im dritten Satz finden wir im Baß vor *a* ein b, welches *as* wird. Wo kommt das her, und was macht das hier in *b dur*? Antw. Cap. X. §. 4. am Ende der ersten Anmerkung ist von einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung geredet worden, dieses ist hier auch nun anders nichts, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung eines Tones, worin *b dur* gerne gehet: denn es scheinet, als wolle *b dur* in *es dur*, welches *as* hat, ausweichen; es kommt aber im folgenden Tact gleich *a* wieder, deswegen ist und bleibt es eigentlich *b dur*.

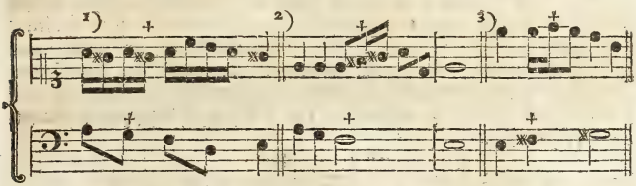
Einige Ausweichung wird an der kleinen Quarte erkant.

Diejenige Ton-Arten, deren Semitonium unterwerts weder durch * noch ♮ angezeiget werden darf, als *f dur*, dessen Semitonium unterwerts ist natürlich, nemlich *e*. *B dur* hat *a*, welches auch natürlich ist, weil es weder durch *, noch ♭, oder ♮ darf gemacht werden. *Es dur* hat *d* zum Semitonio unterwerts; ich sage dergleichen Ton-Arten verrathen sich, oder werden erkant am b, wodurch die natürlich grosse Quarte, zur Quarte minor wird, als welche kleine Quarte in der Scala oder Ton-Folge aller dur- und moll-Töne seyn muß, wie aus der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* (wornach sich alle andere Ton-Arten richten) Cap. II. §. 1. pag. 17. zu ersehen. Wenn nun

ein

ein dur-Ton und der mit ihm gleiche Vorzeichnung habende moll-Ton, als z. E. *c dur* und *a moll*, in *f dur* ausweichen will, so wird solches erkant, an dem b vor *b*. Ist ein Stück aus *f dur* oder *d moll*, und will in *b dur* ausweichen; so bekommt *e* ein b, und wird *es*. Ist ein Stück aus *g moll* oder *b dur*, und will in *es dur* ausweichen, wie hier, so nimt *a* ein b vor sich.

4) Im letzten Satz im 2ten Tact hat der Baß *e* mit der 6, und der Discant schlägt doch $\bar{e}$ nach, als wozu das *e* noch liegen bleibet, diß wäre also eine Octava diminuta, Octava deficiens, oder verminderte Octave, welche sehr selten vorkömmt. Allein, weil die moll Töne anders herauf als herunter gehen, so entstehet daher wol diese verminderte Octave. Wolte hier nun der Discant das $\bar{e}$ im Nachschlag haben, so würde die Verdoppelung der grossen Sexte (denn *e* ist die Sexta maior accidentalis zu *g*, die keine Verdoppelung vertragen kan) dem Gehör gar zu hart seyn, da hingegen hier das $\bar{e}$ (statt $\bar{\bar{e}}$) gar gelinde ohne Beleidigung der Ohren durchschleichet. In solchem geschwinden Durchgang will sich nicht allein die Octava deficiens (oder diminuta), sondern auch wol die Octava superflua, sonderlich in moll Tönen, zuweilen einfinden. Herr Kellner hat in seinem Unterricht zum General-Baß folgende Exempel, um zu zeigen, wie die verminderte und vermehrte Octaven im geschwinden Durchgang Platz haben können, es sind diese: 4) Octava diminuta, woher sie entstehe. Octava superflua.



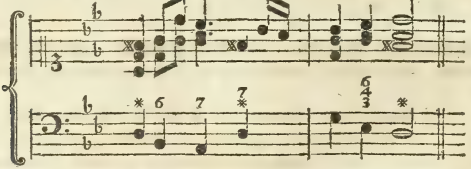
In den beyden ersten Exempeln ist Octava superflua, und im 3ten Octava diminuta. Die Stelle, wo sich diese Octave hören lässet, ist mit + bemerket.

5) Was ferner den Sexten-Griff betrift, in wie ferne in dieser Melodie die Octave dabey kan genommen werden, oder nicht, so muß im ersten Satz bey *f* und *es*, und hernach wieder zu *es* die Octave wegbleiben. Gleich im Anfang ist motus obliquus in 2 Noten, dann der Discant bleibet zweymal auf $\bar{a}$, und der Baß gehet herunter, daher darf nun *f* zu seinem Sexten-Griff keine Octave haben. *Es* könte nun zwar die Octave wol haben, allein um die durchgehende Noten des Discants, als 5) Vom Sexten-Griff.

der obersten Stimme, bequem machen zu können, bleibet sie lieber weg. Das *es* im 3ten Tact dieses ersten Satzes, darf durchaus die Octave nicht haben, oder es bekäme der Tenor einen Gang in Secundam superfluam, nemlich $\overline{es}\ \overline{fis}$; es lässet sich aber hier der Griff $\frac{6}{3}$ anbringen, so hätte man doch drey Stimmen im Griff. Im zweyten Satz muß die Octave zum Sexten-Griff des zweyten *A* wegbleiben, weil motus rectus sonst Octaven verursachte. Im 4ten Satz bleibet sie bey *e* und *fis* auch weg, weil die Verdoppelung eines erhöhenden ♮ und fremden * nicht erlaubet ist; sonsten kan zu den übrigen Sexten-Griffen, die 8 mitgenommen werden.

6) Von der Septime und ihrer Resolution.

6) Die Septime haben wir hier dreymal. Im ersten Satz lieget die 7 zu *A* unten, da doch $\overline{g}$, als daraus die 7 zu *A* werden solte, im vorigen Griff oben lag. Diß ist nun zwar nicht nach der gegebenen Regel, daß die 7 in derselben Stimme, darin sie gelegen, liegen bleiben muß; allein es ist zu entschuldigen, und durch eine kleine Stimmen-Verwechselung in Richtigkeit zu bringen; man nehme nur das $\overline{a}$, welches im vorigen Sexten-Griff zu *B* der Alt gehabt hat, und mache einen Nachschlag in der obersten Discant-Stimme daraus, welches nicht allein nicht übel klinget, sondern auch eine gute Manier ist; so findet sich die Septime in der untersten Stimme, worin sie liegen bleiben, und regelmässig resolviren kan; und weil die Terzie zu *A*, nemlich $\overline{c}$, oben lieget, so schicket sich Octave am besten dazu, und zum folgenden Septimen-Griff zu *d* bleibet wegen des Punctes, so hinter $\overline{c}$ stehet, nicht allein das $\overline{c}$, als die Septima zu *d*, sondern auch das $\overline{a}$ liegen, und der Tenor machet aus seinem $\overline{g}$ nur ein $\overline{fis}$, und die beyden Sechszehntheile $\overline{b}\ \overline{a}$, gehen allein nach, und bey dem $\overline{b}$ des dritten Tacts, als welches die 3 zu *g* ist, wird die 7 zu *d* resolviret, wie hier zu ersehen.



Im 3ten Satz haben wir bemerket, daß aus der 7 erstlich eine 4 zu *b* geworden, worauf die 3, worin beydes die Resolution der 7 zu *f*, als auch der 4 zu *b* geschicht, zum Puncte folget; diß ist nun ein bezifferter Punct (siehe Cap. X. §. 5. am Ende der 3ten Anmerkung). Hie wird zum Punct

der

der Griff zu *b*, mit der Terzie oben, noch einmal angeschlagen, und *as* gehet allein nach. Daß aus der Septima, ehe sie sich resolviret, erstlich eine 4 werden kan, ist Cap. XIV. §. 6. angezeiget; daß heisset nun: eine Dissonanz wird in die andere verwandelt, und die Resolution wird dadurch aufgehalten.

7) Im Discant gibts hier viel solcher durchgehenden Noten, wozu kein aparter Griff erfordert wird, der bekanten Achtel-Noten zu geschweigen, als wovon schon genug erwähnet worden, so will hier nur der Sechszehntheile gedenken. Im ersten Satz werden die beyden 16theile $\overline{a}$ und $\overline{es}$, wie auch $\overline{b}$ $\overline{a}$, nachgeschlagen, eben so auch im 2ten Satz die Sechszehntheile $\overline{c}$ $\overline{b}$. Im 4ten Satz aber stehet eine neue Baß-Note dazu, deswegen gehet nur das letzte von den beyden Sechszehntheilen allein. 7) Durchgehende Sechszehntheile.

8) Es hat diese Melodie nur eine einzige **förmliche** *Cadence*, nemlich zu Ende des letzten Satzes, da erst ein rechtes musicalisches Punctum kömmt. Der erste und dritte Satz hat am Ende nur eine **Fermate** (Diß ist ein neues Wort, und im **Waltherischen** *Lexico* nicht zu finden, es ist aber heutiges Tages Mode geworden, und zeiget eine Note an, bey der man stille halten soll, die auch, so oft sie in Handsachen vorkömmt, einen Punct mit einem Bogen ⌒ über sich hat, wie zu Ende eines jeden Lieder-Satzes gebräuchlich ist) oder musicalisches Colon, und der 2te Satz machet am Ende nur einen **Einschnitt** (als worauf in Handsachen gemeiniglich eine kleine Pause folget). Eine rechte Cadence wird zwar in Ansehung der Griffe der rechten Hand auf verschiedene Weise gemacht, allein der Baß lässet doch bey einer ordentlichen Cadence vor dem Final-Ton erstlich die Quinte des Tons, und zwar in dur und moll, hören, als wenn ein Satz oder Stück in *g dur* oder *g moll* schliesset, so gehet vor der Final-Note (das ist, vor der letzten Note) *g*, erstlich die Quinte (zu *g*), nemlich *d*, vorher; *b dur* lässet vor dem letzten *b* erst seine Quinte *f* hören; *c dur* lässet *g* vor dem letzten *c* hören; *d dur* die Quinte *a* u. s. w. Diese vorletzte Note (oder diese Note im Baß, welche vor der Note, woraus das Stück ist, hergehet) kan etwas länger, als es ihre Schreib-Art eigentlich erfordert, gehalten werden, und hat, wenigstens zuletzt, Tertiam maiorem über sich: besehe ich nun den Ton, der zu dieser Quinte oder vorletzten Note die Tertiam maiorem ausmachet, so finde ich, daß es die Septima maior oder das Semitonium unterwerts, meiner Ton-Art ist, als welches Semitonium unterwerts sich noch eben vor dem reinen Accord meines Final-Tones, worin ein Satz oder Stück schliesset, muß hören lassen. Weil aber, wie oben gesaget worden, diese Quinte des Tones, darin ich meinen Satz oder mein Stück schliessen will, ein wenig 8) Förmliche Cadence, Fermate und Einschnitt. Beschaffenheit einer rechten Baß-Cadence. Warum die Quinte des Tones hier Tertiam maiorem über sich hat.

wenig länger, als die Schreib-Art mit sich bringet, halten kan und muß, so bedienet sich die rechte Hand dieser Gelegenheit, um die Cadence ein wenig aufzuhalten, um das Anschlagen der Terzie, als worauf der Accord zur Final-Note bald folgen muß, zu verzögern, behält deswegen aus ihrem vorigen Griff die 4, als einen Vorschlag zur Terzie; oder nimt sie auch alsdenn, wenn sie im vorigen Griff gleich nicht da gewesen ist (vide Cap. XI. §. 7. 10.). Die Ziffern nun, welche man gemeiniglich über der vorletzten Note im Baß, bey einer rechten förmlichen Cadence findet, sind:

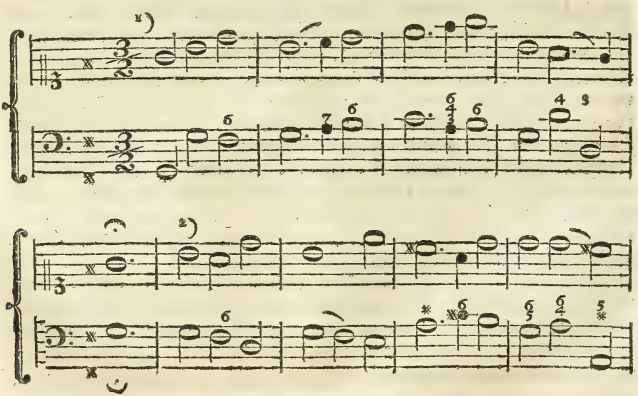
Ziffern bey einer Cadence.

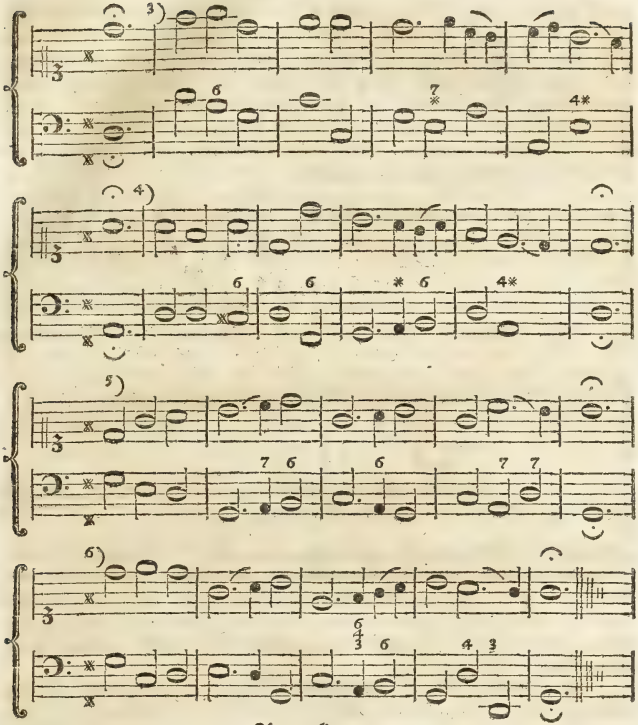
43, 4#, 4♮, $\frac{6}{4}$♮, $\frac{6}{4}$♯, $\frac{6}{4}$3, $\frac{5}{4}$3, $\frac{8}{7}$♯, $\frac{8}{7}$♮. Man kan auch, wie Cap. XIV. §. 5. gezeiget worden, in den Cadenzen, da die 43 oder $\frac{6}{4}$3 stehen, die Septime minor nach der Octave nachschlagen. Denn man muß bey Liedern, wenn der Satz eine förmliche Cadence hat, nicht eilen, sondern langsam gehen. Daß nun hier in den drey ersten Sätzen keine förmliche Cadence gewesen, siehet man daraus, daß in den beyden ersten Sätzen nicht einmal in der Octave, sondern nur in der Quinte, der ausgewichenen Ton-Art, geschlossen worden, und im dritten Satz gehet der Baß gradatim nach der Final-Note *b*, da doch der Baß bey einer förmlichen Cadence in *b dur*, statt *a*, die Quinte zu *b*, nemlich *f*, haben müßte.

Die 5te Melodie aus *g dur*.

§. 5. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus *g dur* nehmen.

N. 5. Laßt uns zugleich iezt Lob dem HErren geben ꝛc. N. 467.





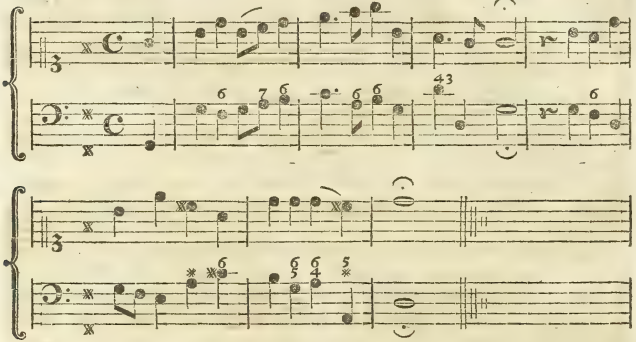
Anmerkungen.

1) Die Ausweichung dieser Melodie ist nur in Quintam und Secundam Toni, nemlich der 2te und 4te Satz ist in *d dur*, (als welches *d* die Quinte zu *g* ist, worin *g dur* gerne weichen will) und der dritte Satz kommt in *a moll*, als welches *a*, die Secunde von *g* ist; der erste, 5te und 6te Satz sind in *g dur*. Anmerkungen. 1) Ausweichung.

2) Der Tact ist Drey-Zweytel-Tact, also ein Tripel-Tact. Vom Tripel-Tact ist im ersten Theil Clavier-Spielers das Xte Cap. des dritten 2) Mancher Tripel-Tact lässet sich in

gleichen Tact verändern.

ten Abschnitts nachzusehen, allwo wir §. 5. gesaget haben: wie solche Lieder, die im Tripel- (oder Drey-Viertel-) Tact stehen, deren Poesie aber nicht dactylischer Art ist, eben nicht tactmässig dürfen gespielet werden, auch nicht nothwendiger Weise im Tripel-Tact stehen, sondern mittelst einer kleinen Veränderung der Mensur gar bequem in 4 Viertel-Tact können gesetzet werden. Wir wollen zur Probe den ersten und zweyten Satz dieses Liedes einmal in vier Viertel- oder im ganzen Tact hersetzen, da sie denn also etwa aussehen möchten.



Hier sind die Noten dieselben geblieben, nur bloß die Mensur ist verändert worden; ich zeige dieses aber nicht an, als wolte ich anrathen, den Tripel-Tact bey Versen, die nicht dactylisch wären, immer im ganzen Tact zu verwandeln; nein, es hat der Tripel-Tact, selbst bey Jambischen Versen, doch noch eine etwas munterere Bewegung, als der egale ganze Tact.

3) Vom Sexten Griff, und wie $\frac{6}{3}$ über die Secunde des Tones kan gemacht werden.

3) Was die Ziffern dieses Liedes betrift, so finden wir sehr oft den reinen Accord und den Sexten-Griff. Zur 6 kan die Octave mitgenommen werden bey *b* im dritten Tact des ersten, vierten und sechsten Satzes, und im dritten Tact des 5ten Satzes bey *A*. Sonsten thut man am besten, an den andern Stellen die Octave bey der 6 wegzulassen. Der Griff $\frac{6}{3}$ kommt hier im ersten und 6ten Satz über *a* vor. Wir haben Cap. XI. §. 17. gesaget, daß zur Sexta maior oft die 4 und 3 könne genommen werden, wenn sie auch nicht darunter ausgesetzet stehen. Im Hallischen Gesang-Buch finden wir hier über *a* auch nur allein eine 6; ich habe aber $\frac{6}{3}$ darunter gesetzet, um einen Liebhaber an das erwähnte wieder zu erinnern.

Man

Man gibt, wie wir §. 3. 4te Anmerk. schon gehöret haben, diese **Regel: Die Secunde des Tones, daraus man spielet, hat *Sextam maiorem* über sich, wozu denn gerne die 4 und 3 genommen werden.** Der erste und letzte Satz unsers Liedes ist aus *g dur*; weil nun *a* die Secunde von *g* ist, so hat es nicht allein eine natürlich grosse Sexte über sich, sondern man kan auch 4 und 3 darzu nehmen: in moll-Tönen hat die Secunde des Tones eine Sextam maiorem accidentalem, wozu ebenfalls 4 und 3 gehöret. Wer sich dieses merket, der kan den Griff $\frac{6}{4}$ oft anbringen, sonderlich wenn die 6te oder die Terzie oben lieget; wenn aber, wie hier im 3ten Tact des 5ten Satzes bey *A*, die Octave oben lieget, so läßet man die 4 weg. So wie nun die Secunde des Tones die Sexte major über sich hat, so haben wir in diesem Capitel §. 1. 3te Anmerk. auch eine Regel von der Quarte des Tones gehabt, welche wir hier wiederholen wollen, sie heisset: **Die Quarte eines *moll*-Tones hat die Terzie minor über sich, in *dur*-Tönen aber die Terzie major.** Hiezu nehmen wir noch diese **Regel**, welche, wo ich nicht irre, auch schon angezeiget worden, nemlich: **Die Quinte eines *moll*- und *dur*-Tones hat allezeit die Terzie major über sich.** Man wundere sich nicht, daß ich dergleichen Regeln mehr als ein- oder zweymal anführe; es sind Regeln, daran viel gelegen, und wovon ich einem Liebhaber gerne bald etwas beybringen wolte. Wir haben hier nun bey einander drey Regeln, nemlich, was die Secunde, Quarte und Quinte des Tones, daraus gespielet wird, natürlich vor Ziffern über sich haben. **Von der Terzie, Sexte und Septime des Tones merken wir nur kürzlich an, daß dieselben gerne die Sexte über sich haben.** Nach und nach weiter. Sonsten haben wir im 3ten Tact des 2ten Satzes den Griff $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$, welchen man vermuthlich schon wird aus dem vorigen treffen gelernet haben.

Die Secunde des Tones hat die Sexte major.

Die Quarte des Tones hat Tertiam minorem.

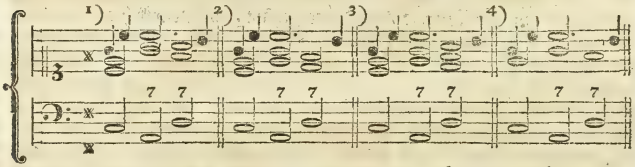
Die Quinte des Tones hat Tertiam maiorem.

Die Terzie, Sexte und Septime des Tones lieben die 6.

4) Die Septima minor findet sich hier über *a* **im Durchgange**, nemlich im 2ten Tact des ersten und 5ten Satzes, wozu nichts als die Terzie kan genommen werden (vide Cap. XIV. §. 11.). Im dritten Tact des 3ten Satzes ist über *e* eine 7 mit der Terzie major; die Septime lieget schon im vorigen Griff zu *g*, nemlich $\bar{a}$, (wie es denn auch durch ein Punct um ein Viertel verlängert worden, und also noch zu *e* liegen bleibet); die Terzie major wird gemacht, wenn ich statt $\bar{g}$, welches im vorhergegangenen Accord zu *g* war, nur *gis* nehme. Im 4ten Tact des 5ten Satzes haben wir zwey Septimen-Griffe nach einander. Hier gilt beym Septimen-Griff zu *A*, was in der 6ten Anmerkung des vorigen Liedes: **O heilige Dreyeinigkeit** ꝛc. gesaget worden: man darf nemlich nur beym

4) Septimen-Griff.

Accord zu *e*, wo die Quinte $\frac{}{g}$ oben gelegen, die Octave $\frac{}{\bar{e}}$ **nachschlagen**, so kommt die Septima zu *a*, nemlich $\frac{}{\bar{g}}$, in der untersten Stimme, und resolviret auch darin. Zum ersten Septimen-Griff kan man entweder die 8, oder auch die 5 nehmen (daß die 3 dazu mit gehöret, verstehet sich von selbst). Doch aber ist die Octave hier besser, oder man müßte denn zum Septimen-Griff zu *d* auch die 8 und 3 nehmen, da denn die Quinte wegbliebe, wolte man aber diesen Septimen-Griff in der rechten Hand vierstimmig nehmen, und zu *d* $\frac{}{\bar{c}}$ $\frac{}{\bar{a}}$ $\frac{}{fis}$ $\frac{}{d}$ nehmen, so könte die Quinte zur 7 bey *A* wohl angehen, es kan also dieser Tact auf viererley Art gespielet werden, als:



Alle vier Arten sind gut, die erste und letzte Art wäre die gewöhnlichste; doch ist die 2te Art der ersten im 4stimmigen Spielen vorzuziehen.

5) Von Puncten.

5) Wir finden ferner hier viele Puncte im Baß und Discant zugleich, da denn Note zu Note gehet, nur daß die Noten, welche das Punct hinter sich haben, ein wenig länger gehalten werden, und daß man von dem Viertel bald zum folgenden halben Tact wieder gehen muß. Bey der Cadence findet sich das Punct im Discant öfters, als ein Zeichen, daß man allda etwas langsam seyn kan, wie schon angezeiget worden.

6) Durchgehende Noten.

6) Die durchgehende Noten sind im Drey-Zweytel-Tact oft Viertel, als hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz. Im Baß haben wir nur ein einzigmal eine durchgehende Note, nemlich im 2ten Tact des 2ten Satzes, den halben Tact *fis*, als welches ohne Griff nachgeschlagen wird. Sonsten kommen hier die beyden Hände auch oft so nahe zusammen, daß die rechte Hand mit zween Tönen zufrieden seyn muß; als im 4ten Tact des ersten Satzes bey *a* im Baß kan die rechte Hand nur $\frac{a}{g}$ nehmen: im 3ten Tact des 2ten Satzes zu *cis* nur $\frac{a}{e}$, und im ersten Tact des 5ten Satzes kan die rechte Hand zu *g* nur $\frac{d}{h}$ anschlagen.

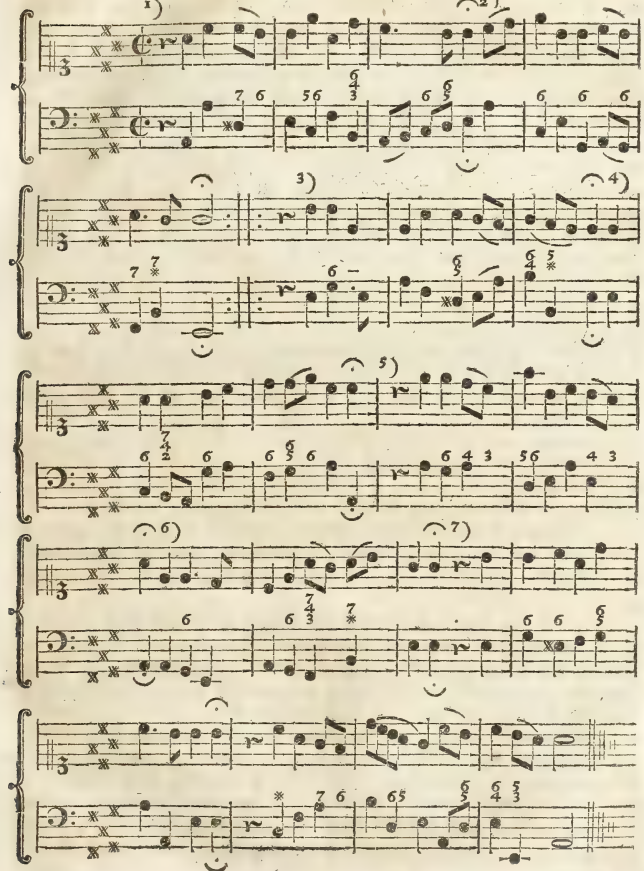
Nur 2 Töne in der rechten Hand.

Weiter wollen wir uns vorietzo nicht in den Anmerkungen ausbreiten; man untersuche selbst, warum bey dem Sexten-Griffe allhier ofte die 8 wegbleiben muß; ob motus contrarius, oder motus rectus, oder motus obliquus hie oder da vorhanden ist. Wir gehen zur 6ten Melodie.

§. 6.

§. 6. Diese Melodie ist aus *a dur*, und hat *fis*, *cis* und *gis*.
N. 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ꝛc. N. 1105.

Sechste Melodie aus *a dur*.



Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Ausweichung.

1) Was die Ausweichung dieser lieblichen Melodie betrift, so weichet es nur in Quintam modi, nemlich in *e dur* aus, denn *e* ist die Quinte zu *a*. Diß erkennet man an dem *dis*, vor *d* ein ∗, es mag sich nun dieses *dis* im Discant, Baß, oder in den darüber stehenden Ziffern befinden, denn *dis* ist das Semitonium unterwerts von *e*, als welches Semitonium unterwerts sich in *e dur* muß hören lassen. Man schlage hiebey nach Cap. X. §. 5. 1te Anmerk. darin zu sehen, warum hier im 2ten, 3ten und 6ten Satz *h* (als die Quinte zu *e*) die Terzie major über sich haben muß, nemlich weil diese Sätze in *e dur* schliessen, und *e dur* mit *dis* (als welches eben die Terzie major zu *h* ist) zu thun hat. Sonsten weichet diese Melodie in keine andere Neben-Ton-Arten aus, daraus erhellet, daß ein Stück oder Melodie wol schön seyn könne, ohne in viele fremde Ton-Arten auszuweichen (vide Cap. X. §. 6. 3te Anm.). Gleich im ersten Tact scheinet es an dem *dis*, als wenn die Melodie in *e dur* gehen wolte, weil aber im 2ten Tact wieder $\bar{a}$ im Discant kömmt, so ist es nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung (vide Cap. X. §. 4. 1te Anm.). Eben so ist im 7ten Satz auch vor *e* ein ∗, welches *eis* (oder *f*) und das Semitonium unterwerts von *fis* ist, daraus man schliessen möchte, die Melodie käme in *fis moll* (als welches dem *a dur* sehr verwandt ist, und gleiche Vorzeichnung damit hat, vide Cap. II. §. 20.) allein bey *gis*, welches ♯ über sich hat, verlieret sich das *eis* gleich wieder, denn sonsten müßte die 6 zu *gis* einen Strich durch sich haben, und eine Sexta maior accidentalis seyn, die aber hier naturalis, und also wieder *e*, nicht aber *eis*, ist. Im Anfang des achten Satzes, da über *cis* die Terzie major (welches *eis* ist) stehet, könte man wieder denken, es solte nach *fis moll* gehen, allein es ist abermal nur eine zierliche Neben-Ausweichung, die dem folgenden *fis* allein betrift. Es weichet also diese Melodie nur in Quintam *e dur* aus (vide Cap. XIII. §. 28.).

Zierliche Neben-Ausweichung.

2) Einige allgemeine Erinnerungen zur Repetition.

2) Es gibt hier noch ziemlich viel Ziffern über dem Baß, und weil ich meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler gerne Gelegenheit zur Uebung der schon erlernten Griffe geben wolte, so habe hin und wieder auch ein und die andere Ziffer mehr angebracht, als im Hallischen Gesangbuch stehen, und deswegen auch mit dem Baß eine kleine Veränderung vornehmen müssen. Zur Repetition des vorhergehenden werde einem Liebhaber verschiedene Stellen des abgehandelten citiren, welche man nachschlagen und wiederholen kan. Viel Ziffern über dem Baß machen den General-Baß schwer (vide Cap. III. §. 12.), und erinnern einem, vorsichtig zu verfahren, und auf die Baß-Noten wohl Acht zu haben, damit man auf kein unrechtes Fundament anfange zu bauen (vide Cap. V. §. 3. 5.).

Man

Man hätte, statt der vielen Ziffern, den Baß auch wohl so einrichten können, daß lauter reine Accorde und Sexten-Griffe drin wären vorgekommen, aber eben dadurch würde der Harmonie ihre schönste Zierde benommen worden seyn (Cap. III. §. 5.). Daß die Ziffern, welche über einander stehen, zugleich, und die, die nach einander stehen, auch nach einander müssen angeschlagen werden, ist schon aus Cap. III. §. 9, item Cap. X. §. 3. 8te Anmerkung bekant. Jedoch siehet im 2ten Tact des vierten Satzes die Ziffer über *gis*, $\frac{6}{5}$, etwas fremd aus; wir haben aber schon Cap. XIII. §. 22. angezeiget, wie eine durchgehende ausgeschriebene Note wohl mit einer Ziffer über dem Baß bemerket wird; dieses ist nun hier geschehen, denn die 6, die nach der 5 stehet, zeiget das nachschlagende $\bar{e}$ im Discant an, und in der 5ten Anmerkung des 3ten §phi unsers XVten Capitels finden wir Exempel von solchen Ziffern, dahin auch diese Ziffer $\frac{6}{5}$ gehöret, die man zuweilen auch wol bey Liedern findet; es wird also dadurch angezeiget, daß die Ziffer, welche keine andere Ziffer hinter sich hat, liegen bleiben muß, und statt der falschen Quinte $\bar{d}$ lässet sich die Sexte $\bar{e}$ allein nachhören, $\bar{h}$ und $\bar{e}$ aber bleiben liegen. Wenn also zwey Ziffern nach einander über Eine Baß-Note stehen, so schlägt die letzte Ziffer allein nach (vide Cap. XIII. §. 7.). Sonsten ist in dieser ganzen Melodie im Discant gar kein fremd * oder ♮, und durch die Ziffern findet man auch weder Strich noch ♯, deswegen hat man bey den Griffen nur auf *fis*, *cis* und *gis* Acht zu haben, und ja nicht dawider zu handeln (Cap. VIII. §. 10.). Diß wären einige allgemeine Anmerkungen. Von $\frac{6}{5}$.

3) Was nun die Ziffern dieser Melodie insonderheit betrift, so kommen abermal keine andere darin vor, als wovon schon ist gehandelt worden. Wir besehen erstlich den Sexten-Griff; die bloße Sexte kommt zehenmal darin vor, $\frac{5}{}$ fünfmal, $\frac{4}{}$ zweymal, $\frac{3}{}$ einmal, $\frac{6}{5}$ auch einmal, $\frac{5}{6}$ zweymal, $\frac{6}{5}$ wieder einmal. Vom ordinairen Sexten-Griff, dazu 8 und 3 pfleget genommen zu werden, ist zu merken, daß hier zuweilen die 8 wegbleiben muß, als zu *Gis* im 2ten Satz, zu *gis* im 4ten Satz, ferner zu Anfang des 5ten und 6ten Satzes wieder zu *gis*, und endlich im 7ten Satz zu *eis*, im 2ten Tact des 6ten Satzes kan die Octave beym Sexten-Griff zu *Gis* auch wegbleiben, sonsten kan die 8 hier bey der 6 mitgenommen werden. Man kan hier auch im 5ten Satz bey *gis* die Sexte *e* bequem verdoppeln, wie auch im 7ten Satz bey *eis* das *cis*, davon Cap. X. §. 6. die 5te Anmerk. nachzusehen. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, darf hier eben keine Octave wegbleiben, weil die dur-Töne nicht so viel Gelegenheit dazu geben, als die moll-Töne (Cap. X. §. 6. 7te Anmerk.). 3) Von verschiedenen Sexten-Griffen.

Im dritten Satz finden wir über dem Punct nach *gis* einen Strich (also –), an Was der kleine Strich –

über dem Baß bedeutet.

an dessen Statt hätte eine 6 stehen können, denn der kleine Strich bedeutet nichts anders, als daß die vorige Ziffer noch gelten soll (vide §. 3. am Ende der 4ten Anmerkung). Es gibt aber der Baß der rechten Hand nur zu zween Tönen, nemlich zu $\frac{-}{h}$, Platz; das finden wir hier in eben diesem dritten Satz bey *a*, da die rechte Hand nur $\frac{-}{cis}$, und bey *b*, wo sie nur $\frac{-}{\frac{cis}{e}}$ nehmen kan. Im dritten Tact des ersten Satzes beym Sexten-Griff zu *cis*, da der Discant $\frac{-}{cis}$ durch einen Punct um die Hälfte, nemlich um ein Achtel, verlängert wird, merke man, daß, weil der Sexten-Griff zu *cis* im Accord zu *A* schon ganz lieget (Cap. IX. §. 15.), man den Griff zu *a* nur darf liegen lassen, und erstlich zu *d* den Griff $\frac{6}{5}$ anschlagen.

4) Von $\frac{6}{5}$.

4) Der Griff $\frac{6}{5}$ zeiget sich hier 5mal. Im ersten und letzten Satz lieget die 6 oben, im 3ten, 4ten und 7ten Satz lieget die 5 oben. Daß sich beym Griff $\frac{6}{5}$ nicht immer eine kleine, sondern auch wol eine vollkommene Quinte befindet, die doch aber auch, gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, ist schon Cap. XII. §. 20. gesaget worden; wie denn hier im ersten und letzten Tact in der $\frac{6}{5}$ zu *d* auch die reine Quinte *a* sich befindet, und unter sich resolviret. Man sehe hiebey wieder nach

56, und 65, und $\frac{6}{3}_4$.

aus dem 12ten Capitel den 3, 4, 5, 18 und 20ten §phum. Weiter finden wir hier auch 56 und 65 nach einander, dabey ich mich aber nicht aufhalte, weil Cap. XIII. §. 13. davon nachzusehen. Der Griff $\frac{6}{3}_4$ stehet hier im ersten Satz über *H*, also, daß die Terzie oben lieget; weil die Secunda modi (welches hier *H* ist, denn *H* ist eine Secunde zu *A*, als worin die Melodie ist) gerne den Griff $\frac{6}{3}_4$ über sich hat, wie bey vorigem Liede angezeiget worden, so habe ihn hieher gesetzet, ob er gleich im Hallischen Gesang-Buch nicht stehet. Sonsten sehe man zur Repetition vom Griff $\frac{6}{3}_4$ Cap. XI. §. 14. und 17, und vom Griff $\frac{6}{4}_3$ Cap. XI. §. 10. 11. 14 und 17.

5) Von verschiedenen Septimen-Griffen, als: 76,

5) Was nun die Septimen-Griffe in dieser Melodie betrift; so finden wir hier zweymal 76, wozu man nur die Terzie nimt, wie davon nachzusehen Cap. XIV. §. 8. Und daß in diesem Fall die 7 oft nichts anders als ein Vorschlag zur 6 ist, ist eben daselbst §. 10. auch angezeiget, welches hier im 8ten Satz bey *a* eintrift. Im 2ten Satz kommen zwey Septimen-Griffe nach einander; weil nun da motus rectus ist, so darf man zur 7 über *Fis* nur die Terzie nehmen, zu *H* mit der 7 kan 5 und Terzie major kommen. Vom Griff $\frac{7}{3}$ ist Cap. XIV. §. 11. weitläuftig gehandelt worden, wohin ich den Leser dann auch weisen will. Im 4ten Satz haben wir über $H\frac{7}{2}$. Die beyden Achtel, *H* und *A*, sind Wechsel-Noten,

$\frac{7}{4}_3$,

$\frac{7}{4}_2$.

note

note cambiate, wovon in der 6ten Anmerkung des ersten Liedes §. 1. dieses Capitels gehandelt worden, und daher entstehet dieser fürchterliche Griff, (der eine gänzliche Abweichung des reinen Accords in sich hält, weil statt der 8 die 7, statt der 5 die 4, und statt der 3 die 2 genommen werden muß), man schlage aber nur den reinen Accord von *A* zu *H* an, und lasse *A* allein nachschlagen, das ist die ganze Kunst. Wir haben ferner Cap. XIV. §. 5. gesaget, daß man bey der Cadence die 7 nach der 8 anschlagen kan; es muß aber eine förmliche Cadence seyn, so, wie solche in diesem Capitel §. 4. in der 8ten Anmerkung gezeiget worden; dergleichen Cadence sind in unserer Melodie am Ende des 3ten, 5ten und 8ten Satzes, allwo die Septima im 3ten Satz nach *H* (welche *a* ist) und im 5ten und 8ten Satz nach *e* (welche $\bar{a}$ ist) kan geschlagen werden; das Achtel aber im Discant, welches vor der Schluß-Note des Satzes stehet, folget erst nach der Septime, und könte auch gar wegbleiben. Die andern Schlüsse der Sätze unserer Melodie sind nur **Einschnitte** oder Fermate.

6) Die Ziffer 43 haben wir im 5ten Satz nicht nur bey der Cadence über *e*, sondern auch gleich im ersten Tact dieses Satzes über *a*, als einen Vorschlag zur Terzie zu *a*, nemlich zu $\bar{cis}$. Hiebey erinnere man sich, was Cap. XI. §. 8. und 9. von 43 ist gesaget worden. 6) Vom Griff 43.

7) Es gibt hier auch durchgehende Noten, so wol ausgeschriebene, als unausgeschriebene. Bey den ausgeschriebenen gibt es nichts mehr zu erinnern, als daß man, wenn solche im Discant und Baß zugleich kommen, wie hier im 2ten Tact des 2ten Satzes $\frac{h}{gis}$, und im 2ten Tact des dritten Satzes bey $\frac{fis}{a}$, solche durchgehende Noten allein ohne Griff zusammen anschläget (vide Cap. XIII. §. 22.). Sonsten könten hie und da so wol im Discant als Baß noch einige Terzien-Gänge ausgefüllet werden, iedoch aber hüte man sich, der Melodie dadurch keinen Schaden zuzufügen (vide Cap. X. §. 7. 4te Anmerk. item Cap. XIII. §. 38. 39. und Cap. XV §. 1. 4te Anmerk.). Im Discant kan im ersten Tact des ersten Satzes $\bar{h}$ durchgehen; im 2ten Tact des 7ten Satzes und gleich im Anfang des 8ten Satzes kan $\bar{h}$ wieder durchgehen und nach $\bar{a}$ führen. Im Baß kan im 2ten Tact des dritten Satzes *gis* und *e*, nach *a* und *fis* gehen. 7) Von durchgehenden Noten.

8) Im 2ten Tact des 8ten Satzes kan im Discant ein vierstimmiger Griff zu *b*, und zwar gebrochener Weise, gemacht werden, davon Cap. XIII. §. 23. am Ende, Nachricht zu finden, wo vom Brechen oder Harpetschiren eines Griffes etwas erwähnet worden. Dergleichen vollstimmige Griffe nun könten hier zwar mehr angebracht werden, man hat sich aber dabey noch nicht aufzuhalten. Man hüte sich vielmehr, daß man 8) Vom vierstimmigen Griff im Discant. Erinnerung.

zur 6 keine 8 nehme, wenn motus rectus oder obliquus, auch nur in Ansehung zwoer Noten, da ist, wie hier im ersten, 2ten, 4ten, 5ten und 6ten Satz. Daß motus contrarius Quinten und Octaven zulässet und verdecket, ist schon in diesem Capitel §. 9. in der 10ten Anmerkung gesaget worden, dergleichen kommt hier vornemlich im 5ten und 8ten Satz auch vor.

9) Nutzen und Gebrauch dieser Anmerkungen.

9) Ich habe mit Fleiß in den Anmerkungen über diese Melodie viele Stellen aus dem vorigen angeführet, und zweifele nicht, daß ein Liebhaber solche Stellen, wenn er sich die Sachen recht bekant machen will, wie es denn seyn muß, nicht solte nachschlagen und wiederholen; dadurch wird einer in Stand kommen, nicht allein diese Melodie, die doch noch ziemlich schwere Ziffern hat, spielen zu können, sondern es werden ihm auch wenig Lieder mehr vorkommen, die er nicht auch schon iezt wird spielen können. Schlüßlich will einem Liebhaber des General-Basses diese sechs Lieder mit ihren Anmerkungen fleissig zu üben, recommendiren. Wer sie fertig cum iudicio (d. i. mit Verstand, so, daß er weiß, was er macht) spielen kan, und diese 15 Capitel recht durchstudiret hat, dem versichere, daß er das schwereste und wesentlichste des General-Basses schon gefasset, und das übrige mit leichter Mühe auch begreiffen wird. Wir gehen zum folgenden Capitel, darin wir die uns noch fehlende wenige Intervalla zusammen abhandeln wollen.

CAPVT XVI.

Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major.

Wie nicht alle Dissonanzien eine gleiche Härte an sich haben.

§. 1. Alle bishero abgehandelte Griffe und dazu gehörige Ziffern nahmen ihren Ursprung entweder aus der Verwechselung der Stimmen eines reinen Accordes oder kleinen Septimen-Griffes. Weil nun nichts in der ganzen Harmonie vollkommener ist, als Trias harmonica, ein reiner Accord, so sind auch alle andere Griffe und musicalische Sätze, die davon herstammen, lieblich und wohllautend; und da die Septima minor oft statt der Octave kan genommen werden, und nichts rauhes oder hartes in sich hat, so sind auch die daher kommende Griffe (vide Cap. XIV. §. 7.) nicht hart, sondern angenehm zu hören (den Griff $\frac{6}{2}$ ausgenommen, der etwas hart klinget). Diejenigen Intervalla aber, welche wir anietzo vor uns haben zu betrachten, haben mehr unvollkommenes und rauhes in sich; sind aber deswegen nicht zu verwerfen, denn die Folge oder eine geschickte Resolution machet alles wieder lieblich. Wir wollen diese vier Intervalla vorhero erst kürzlich (denn man wird zu ihrer Erlernung iezt so viel Zeit nicht mehr bedürfen, als da man die Quinten lernte) nach einander abhandeln und zeigen, wie sie zu finden sind.

§. 2.

§. 2. Die Secunde ist leicht zu übersehen und zu treffen. Sie bestehet aus Einem ganzen Tone (diese Secunde wird auch Secunde major, zum Unterscheid von der kleinen Secunde, die nur aus einem grossen halben Ton bestehet, genant, welche auch am meisten vorkommt) und ist also anders nichts als der Ton, der einen Grad oder Ton höher lieget, als die Baß-Note, darüber sie stehet, als: die Secunde von *c* ist *d*, es mag nun dieses *d* ungestrichen, eingestrichen oder zweygestrichen *d* seyn. Die Secunde zu *d* ist *e*; zu *e* ist *f* (eigentlich *fis*, denn *f* ist nur ein halber Ton von *e*, und eine Secunde minor); die Secunde zu *f* ist *g*; zu *g* ist *a*; zu *a* ist *h*; zu *h* ist *c*; (eigentlich *cis*, denn *h* und *c* liegen nur einen halben Ton von einander, eben wie *e* und *f*). Wie die Secunde zu erlernen.

§. 3. Die None ist einen Ton höher als die Octave. Weil nun die Octave eben so wie der Grund-Ton heisset, und die Secunde, wie wir eben gesehen haben, einen Ton höher als der Grund-Ton ist, so sind Secunde und None in Ansehung der Benennung einerley, deswegen ist nun die None zu *c*, *d*; zu *d*, *e*; zu *e*, *f* (dieses ist aber eine None minor, die in *a moll* wohl vorkommen will, sonsten ist die None major *fis*) zu *f*, *g*; u. s. w. eben wie die Secunde; iedoch übersteiget die None die Octave allezeit, die Secunde aber kan zuweilen wohl gleich über den Grund-Ton in eben dem Octaven-Sprengel liegen. Kurz, die None und Secunde sind in Ansehung der Benennung der Töne, welche sie ausmachen, zwar einerley, aber ihr Unterschied bleibet doch groß, wie wir hernach sehen werden. Um diese None auf unserer (Cap. II. pag. 17.) abgebildeten Ton-Leiter anzuzeigen, so habe derselben Leiter 9 Stuffen gegeben. Wie die None zu finden.

§. 4. Die Quarte major ist eine ziemlich harte Dissonanz. Sie ist einen kleinen halben Ton höher, als die Quarte minor, und bestehet also aus dreyen ganzen Tönen. Von Natur findet man sie in der Scala diatonica allein bey *f*, nemlich *h*, denn die Quarte major zu *f* ist *h*. Sie wird gemeiniglich angedeutet, wenn durch die 4 ein zarter Strich oder erhöhend ♮ stehet. Bey gedruckten Noten, wo das ♮, an statt daß es mit der 4 solte verbunden seyn, ein wenig davon getrennet stehet, hat man wohl Acht zu geben, wie in diesen oder jenen gedruckten Noten solche Art Ziffern, die accidentales sind, und durch ein ✻, ♮ oder ♭ gemacht werden, vorgestellet worden (wie davon schon Cap. VII. §. 6. gesaget worden) ob man sich eines Strichs oder Creutzes vor oder nach der Ziffer, oder ob das ♭ oder ♮ von der Ziffer ein wenig getrennet oder damit verbunden ist; sonsten könte einen dieses, sonderlich bey der 4, leicht verwirren. Um nun diese grosse Quarte zu finden, so setze man nur vor der kleinen Quarte, die man nun schon fertig wissen muß, ein ✻ oder ein erhöhend ♮. Von der grossen 4. Erinnerung, worauf bey gedruckten Noten zu sehen.

Ist deswegen die Quarte major zu *c*, *fis*; zu *d*, *gis*; zu *e*, *ais*; zu *f*, *h*; zu *g*, *cis*; zu *a*, *dis*; zu *es*, *a*; und zu *b*, *e*, und so weiter.

Von der grossen 7.

§. 5. Was nun endlich die Septime major betrift, so ist sie das Semitonium unterwerts, wovon schon so viel gesaget worden, und folget die Octave unmittelbar darnach, als: die Septime major zu *c* ist *b*; zu *d* ist *cis*; zu *e* ist *dis*; zu *f* ist *e* (diese Septima maior wird ohne * gemacht, und also natürlich) zu *g* ist *fis*; zu *a* ist *gis*; zu *h* ist *ais*; zu *es* ist *d*; zu *b* ist *a* u. s. w. Sie ist also einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Septime, und wird angezeiget, wenn ein Strich oder erhöhend ♮ durch die 7 stehet. Bey gedruckten Sachen gilt hier, was eben bey der 4 erinnert worden. Ich finde nicht nöthig, diese Ziffern in Noten vorzustellen, und noch weitläuftiger davon zu handeln; denn wer in diesem Buche schon bis zu diesem Capitel gekommen, der wird aus zween Zeilen bald mehr, als vorher aus einer ganzen Seite verstehen. Jetzt wollen wir die Griffe, welche diese Ziffern haben, besehen, und eine nach der andern noch einmal vornehmen.

Vom Griff $\frac{4}{2}$.

§. 6. Die Secunde findet man selten allein über einer Note, gemeiniglich stehet die 4 drüber, also: $\frac{4}{2}$, dazu denn noch die 6 kommt; findet man aber auch die 2 allein über einer Note, so muß 6 und 4 doch dazu genommen werden. Cap. XIV. §. 17. ist dieser Griff schon angezeiget und gewiesen worden, wie er aus der Stimmen-Verwechselung eines Septimen-Griffs entstehet. Im grossen Hallischen Gesangbuch findet man diesen Griff durch $\frac{6}{2}$ immer voll ausgesetzet; es wäre aber $\frac{4}{2}$ schon genug, ihn anzuzeigen; wie denn auch in dem neulich zu Halle, im Verlag des Waysenhauses herausgekommenen **Wernigerodischen Choral-Buch** dieser Griff oft durch $\frac{4}{2}$ ausgedruckt wird, wie wir denn auch ferner hier thun wollen. Denn es ist schon bekant, daß zu $\frac{4}{2}$ die 6 gehöret. Ja, wenn in diesem Griffe eine Quarta maior accidentalis vorkömmt, so wird dieser Griff bloß durch 4 oder $4\frac{+}{2}$ angezeiget. Diß geschicht nun oft, daß im Griff $\frac{4}{2}$ die Quarte eine grosse Quarte ist, und haben wir von der grossen Quarte zu dem, was §. 4. davon kürzlich gesaget worden, allhier nicht viel mehr zu melden. Man merke nur, daß sie nicht nöthig hat, immer im vorigen Griff gelegen zu haben, und daß zuweilen sich wohl die kleine Terzie dazu gesellen will (In Liedern ist dieser Griff $\frac{+}{2}$ etwas seltenes, deswegen wird hernach davon zu handeln seyn). Es pflegt auch ordentlicher Weise die Discant-Note, welche nach der Note, welche die Quarte major gewesen, stehet, einen Grad höher und der Baß einen Grad tiefer zu gehen, wie aus den bald folgenden Exempeln wird zu ersehen seyn.

Von 4 im Griff $\frac{4}{2}$.

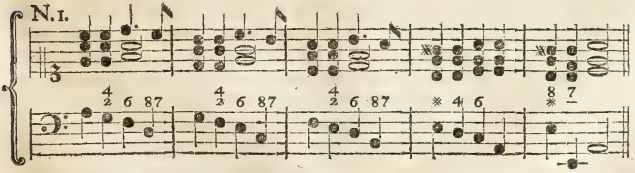
Von der grossen Quarte überhaupt.

§. 7.

§. 7. Man findet den Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern. Gemeiniglich bleibet alsdenn die vorige Baß-Note stehen, oder wird repetiret: oder er stehet über einer langsamen durchgehenden Note. Dahero wollen wir die Secunde auch betrachten 1) **im Durchgange**, 2) bey einer **stehenden oder gebundenen Note.** Die Secunde ist im Gebrauch zweyerley.

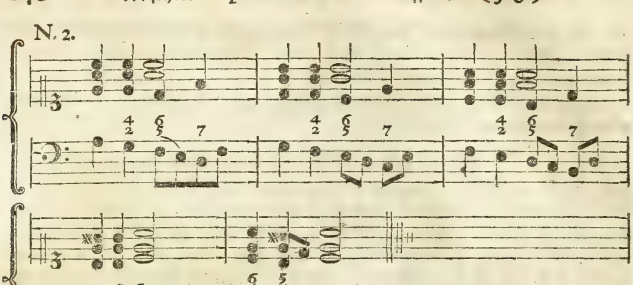
§. 8. Wir nehmen also erstlich die Secunde **im Durchgange** vor, und halten uns ein wenig bey dem gewöhnlichen Griff $\frac{4}{2}$ auf. Stehet durch die 4 weder Strich, $\natural$ noch $\flat$, so nimt man die natürliche 4, (das ist, man beobachtet nur die zu Anfang des Stückes im Systemate befindliche $**$ oder $\flat\flat$), sie mag nun groß oder klein seyn. Die 2 ist gemeiniglich eben wie die 6, auch groß: iedoch ein Choral-Spieler, der nur die Versetzungs-Zeichen in seinen Griffen wohl observiret, hat eben noch nicht viel zu sehen, ob seine Intervalla groß oder klein sind, ob die Quarte eine Quarta maior oder eine Quarta superflua sey, u. s. w. Denn im 2ten Abschnitt werden wir die Intervalla nach ihren verschiedenen Arten wieder vornehmen. Wann dieser Griff $\frac{4}{2}$ **im Durchgange** vorkömmt, so hat man nur den vorhergegangenen reinen Accord noch einmal anzuschlagen, als im folgenden Exempel gehet der Accord zu *a* vorher, eben dieser Accord zu *a* ist nun auch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g*. Denn wenn in diesem Griff $\frac{4}{2}$ die 4 oben lieget (wie denn bey Liedern am meisten vorfällt), so behält der Discant seine vorige Note, und der Baß gehet Einen Ton niedriger, das ist denn motus obliquus. Was nun im vorigen reinen Accord die Terzie gewesen, das wird zur Note, wo $\frac{4}{2}$ über stehet, die Quarte, als im folgenden ersten Exempel ist $\bar{c}$ die Terzie zu *a*, zu *g* aber eine Quarte. Weiter: Die Octave des vorigen reinen Accordes wird die Secunde, als $\bar{c}$ ist die Octave zu *a*, hingegen eine Secunde zu *g*. Endlich aus der Quinte des vorigen Griffs wird die 6, als in unserm Exempel war $\bar{e}$ die Quinte zu *a*, zu *g* aber ist *e* die Sexte. Es hat also dieser Griff $\frac{4}{2}$, wenn er so im Durchgange steht, und einen Terzien-Gang ausfüllet, gar nichts schweres an sich, wie aus folgenden Exempeln erhellet. 1) Im Durchgange bey dem Griff $\frac{6}{4}$. Wie der Griff $\frac{4}{2}$ leicht zu finden.

N. 1.



Exempel von $\frac{4}{2}$ im Durchgange.

N. 2.



Ich habe die Griffe wieder drüber gesetzet, damit man sehen könne, daß der Griff $\frac{4}{2}$ nichts anders ist, als ein reiner Accord zu einer um einen Grad höhern Note. Im ersten Exempel habe die 6 darnach folgen lassen; denn dieses ist am allergewöhnlichsten, das Nachschlagen der 7 nach der 8 im ersten Exempel ist leicht, die beyden Mittelstimmen im ersten Exempel haben einen halben Tact, und bleiben liegen. Im andern Exempel habe auf den Griff $\frac{4}{2}$ die $\frac{6}{5}$ folgen lassen, daraus hernach ein Septimen-Griff erwächset; hier haben Discant und Alt einen halben Tact, und die Tenor-Stimme Viertel; der Baß hat in der letzten Hälfte Achtel. Man kan das erste Exempel auch so spielen, daß man zu ieder Baß-Note anschläget (dadurch denn die halben Tacte wegfielen, und Viertel würden, wie im 4ten Tact des ersten Exempels) und die nachschlagende 7 gar wegläßet, um sich zu üben, dieses Exempel in lauter Viertel tactmäßig spielen zu lernen. Man merke sich das erwählte Tempo (oder wie langsam oder geschwinde man ein Viertel auf das andere folgen läßet) und sehe zu, daß man in einerley Tempo bleibe; hernach nehme man das andere Exempel, und zwar erstlich nur den Baß davon, und hernach sehe man zu, daß die rechte Hand in ihren Vierteln egal und gleich im Tact möge seyn, lasse in der andern Hälfte des Tactes das durchgehende Achtel also alleine nachschlagen, daß die rechte Hand in ihrer erwählten Bewegung oder Tact-Art nicht möge gestöret werden; von dem letzten Achtel muß man zur rechten Zeit ab- und zum Viertel gehen, und nicht denken, weil der Tact-Strich da stünde, so wäre ein kleiner Abschnitt oder Comma vorhanden, nein, am Ende ist erstlich Ruhe, denn Pausen gibts hier nicht. Dieses wäre ein einfältiger Rath, sich im Tact (davon im ersten Theil des Clavier-

Die auf $\frac{4}{2}$ folgende Baß-Note hat eine 6,

oder $\frac{6}{5}$ über sich.

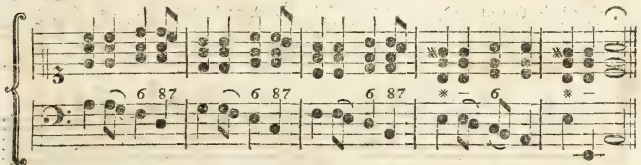
Wie man sich im Tact zu üben.

vier-Spielers im IIten Abschn. in den sieben ersten Capiteln etwas nachzusehen) zu üben, als welcher die Music beleben muß; im 2ten Abschnitt wird mehr vom Tact vorkommen.

§. 9. Die ganze Disharmonie der $\frac{4}{2}$ rühret daher, daß der Baß eine in sich kurze durchgehende Note schon hören lässet, mittlerweile der reine Griff des vorigen Tones noch tönet oder nachschallet, oder noch einmal angeschlagen wird. Was eine in sich kurze oder lange Note sey, wird im 2ten Abschnitt vorzustellen seyn. Man könte diesen Griff $\frac{4}{2}$ im Durchgange wohl entbehren; man dürfte nemlich nur die erste Baß-Note zweymal in einem ieden Tact anschlagen und die Note (die hier $\frac{4}{2}$ hat) zum Achtel machen, und allein gehen lassen, so würden die Griffe dieselben in Ansehung der Töne selbst bleiben, nur der Baß allein bekäme eine geringe Veränderung, also:

Woher die Disharmonie des Griffes $\frac{4}{2}$ rühret.

Wie statt $\frac{4}{2}$ ein reiner Accord kommen könte.

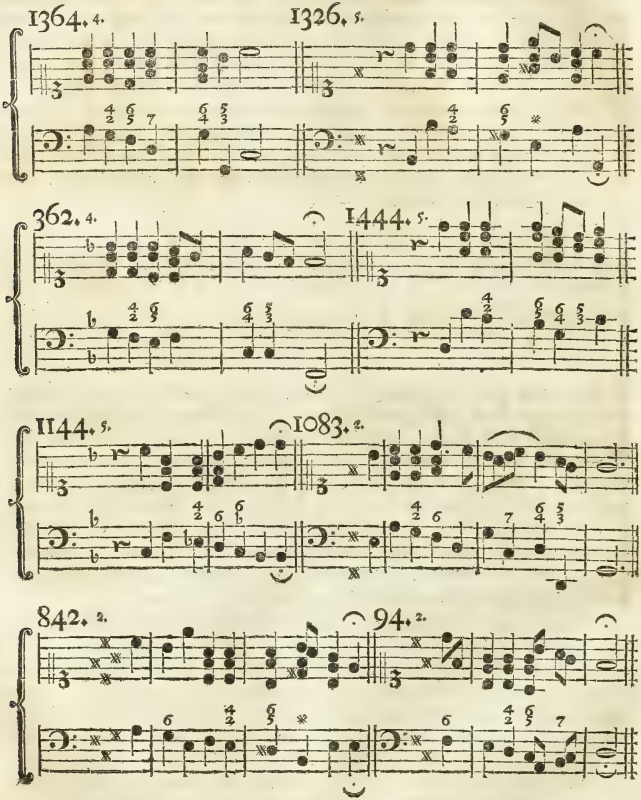


Diß kan nun auch zur Uebung im Tact gespielet werden; sonsten siehet man hier den Griff $\frac{4}{2}$ nun gar nicht mehr, indessen aber bleibet der reine Accord doch noch liegen, und darf nachklingen, wenn die durgehende Note anschläget; denn es heisset zwar: eine durchgehende Note gehet ohne Griff allein nach, allein der Schall und die Harmonie des Griffes ist noch nicht verloschen, wenn sich eine solche durchgehende Note allein hören lässet, deswegen darf zu dieser durchgehenden Note der vorhergegangene Griff auch wieder angeschlagen werden, und will ich also niemand hiedurch lehren, wie er denselben vermeiden soll, nein, ich will im folgenden Spho vielmehr Exempel geben, daran er zu üben ist.

§. 10. Es ist schon gesagt, daß der Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern vorfällt, sowol im Durchgange, als bey stehendem Baß, allein man muß doch gestehen, daß der reine Accord und die daher entstehende Sexten-Griffe viel häufiger vorkommen. An statt nun allhier einige Melodien her zu setzen, worin $\frac{4}{2}$ etwa drey- bis 4mal vorkäme, so habe für dienlicher erachtet, einige Sätze aus allerley Ton-Arten aus dem Hallischen Gesang-Buch herzusetzen. Die erste Zahl zeiget die Numer des Liedes, und die andere kleinere den Satz desselben an. Ich werde aber allhier nur den Griff $\frac{4}{2}$ und den Griff der vorhergehenden, wie auch der folgenden Note aussetzen,

Sätze worin $\frac{4}{2}$ im Durchgange vorfällt.

tzen, solte aber die Resolution dieses Griffes etwas aufgehalten werden, so wird man sie so lange aussetzen, bis die Resolution geschehen, obgleich hier eigentlich keine sonderliche Resolution nöthig ist.



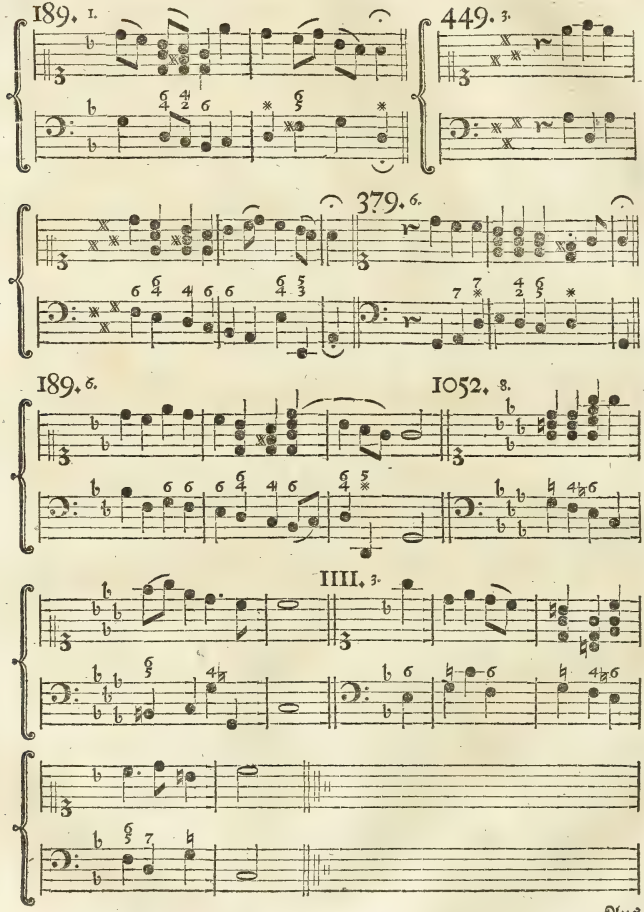
1196. 7. 1234. 4.

1114. 4.

268. 5. 859. 3.

812. 1.

827. 3.



Aus

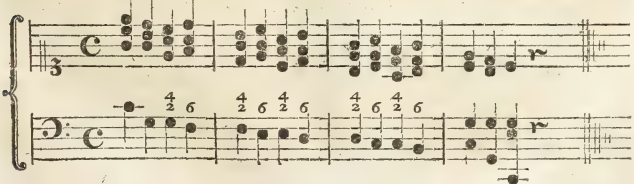
Aus diesen Exempeln erhellet, daß die 4 am meisten in unserm Griffe oben liege, denn in den 14 ersten Sätzen bis zu N. 812. lieget allenthalben die 4 oben. In den sechs folgenden Exempeln lieget die 6 oben, und im letzten Exempel ist es die 2, welche oben lieget; mehrere Stellen, als hier ausgesetzet sind, von der durchgehenden Secunde, wird man nicht viel im Hallischen Gesangbuch finden. Bey N. 268. wird zwar der vorige Accord zu *g* nicht wieder angeschlagen zu *f*, es ist aber doch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *f* nichts anders als ein reiner Accord zu *g*. Hiebey merken wir an, daß, wenn im Griffe $\frac{4}{2}$ eine grosse 4 befindlich ist, die 4 nicht immer darf vorher gelegen haben, welches man aber gemeiniglich bey der kleinen 4 findet, man sehe N. 268. 189. 449. und 189. In N. 859. wird der Griff $\frac{4}{2}$ zu *c* nicht wieder angeschlagen wegen des Punctes, so im Discant hinter *f* stehet, das *c* aber schläget allein nach, und $\frac{d}{a}$, welches ganze Tacte sind, bleiben liegen. Weiter dürfen wir uns bey diesen Sätzen nicht aufhalten. Im Wernigerodischen Choral-Buch ist der Griff $\frac{4}{2}$ auf allerley Weise angebracht.

Die Quarte major darf nicht immer vorher liegen.

§. 11. Nun wollen wir die **gebundene** Secunde auch besehen. Es wird das Wort **gebunden** nicht so verstanden, wie es Cap. XIV. §. 15. bey der Septime, Cap. XII. §. 18. bey der kleinen Quinte, und Cap. XI. §. 9. bey der Quarte erkläret worden; sondern sie heisset eine **gebundene** Secunde, weil die Baß-Note, worüber die Secunde stehet, gebunden ist, entweder daß zwey Viertel oder Achtel, die ihre Noten-Stelle nicht verlassen, durch einen Bogen zusammengebunden sind, oder die doch repetiret und zweymal angeschlagen werden, wie aus dem Exempel wird zu ersehen seyn, darauf denn die folgende Baß-Note einen halben oder ganzen Ton herunter gehet. Dahero man die **Regel gibt: daß eine gebundene Baß-Note** (nemlich die letzte von den beyden Noten) **den Griff $\frac{4}{2}$ über sich hat.** Dieser Griff mit der gebundenen Secunde ist nun zwar nicht im vorigen Griff enthalten, wie bey der Secunde im Durchgange; allein er ist doch gar leicht zu finden, wenn ich mir nemlich nur vorstelle, daß die Baß-Bote, darüber $\frac{4}{2}$ stehet, einen Ton höher stehet, und ich dazu einen reinen Accord anschlagen soll. Ich will solches durch ein klein Exempel deutlich machen.

Was durch eine gebundene Secunde zu verstehen.

Eine gebundene oder stehen bleibende Baß-Note hat gerne $\frac{4}{2}$.

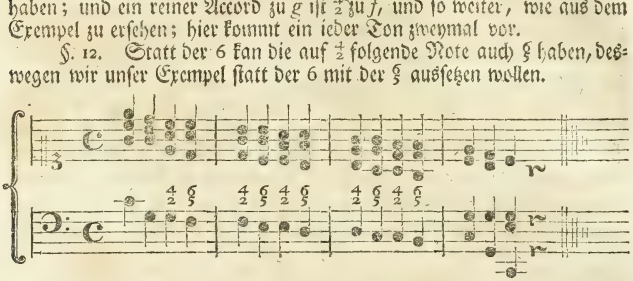


Gang vom Griff $\frac{4}{2}$ in Exempeln gezeiget.

Hier haben wir den Gang von $\frac{4}{2}$, oder wie man die $\frac{4}{2}$ oft anbringen kan. In Liedern trift man dergleichen Gänge eben nicht an, in andern Stücken aber kommt dergleichen oft vor. Will ich nun den Griff $\frac{4}{2}$ zu *g* machen, so denke ich nur, meine Baß-Note *g* wäre *a* mit einem reinen Accord; denn ein reiner Griff zu *a* ist der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g*, wie wir §. 8. gesehen haben; und ein reiner Accord zu *g* ist $\frac{4}{2}$ zu *f*, und so weiter, wie aus dem Exempel zu ersehen; hier kommt ein ieder Ton zweymal vor.

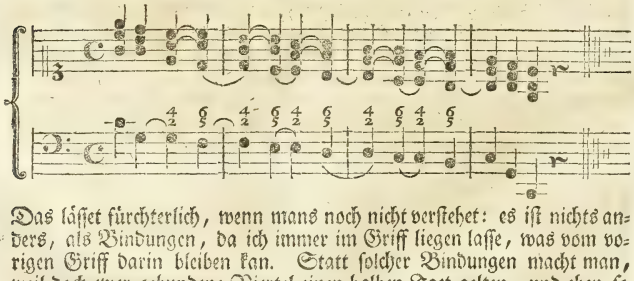
Wie auf $\frac{4}{2}$ der Griff $\frac{6}{5}$ folgen kan.

§. 12. Statt der 6 kan die auf $\frac{4}{2}$ folgende Note auch $\frac{6}{5}$ haben, deswegen wir unser Exempel statt der 6 mit der $\frac{6}{5}$ aussetzen wollen.



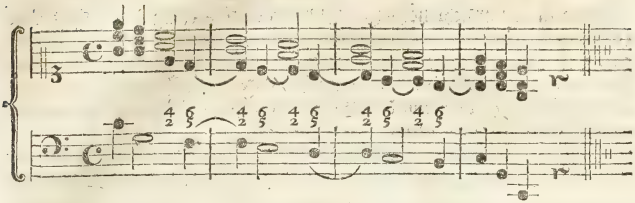
Hier können Bindungen statt haben.

Weil nun hier im Diseant und Baß immer zwey Töne zweymal dieselben bleiben, so könten immer zwey Viertel zusammengebunden werden, da ich denn dergleichen gebundene Noten nicht wieder anschlagen dürfte, nemlich die gebundene Baß-Stimme und die Diseant- und Alt-Stimme, die Tenor-Stimme änderte sich nur, und ginge beym Griff $\frac{6}{5}$ einen Ton niedriger. Wir wollen dieses Exempel mit solchen Bindungen im Baß und Diseant aussetzen, damit man einsehe, was dergleichen gebundene Noten bedeuten, und wie sie aussehen und tractiret werden müssen.



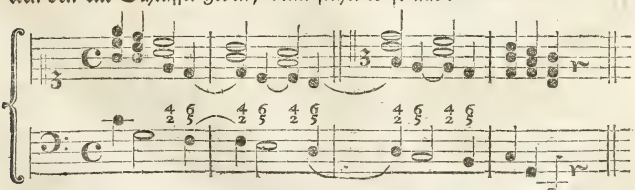
Rückungen statt Bindungen.

Das läßet fürchterlich, wenn mans noch nicht verstehet: es ist nichts anders, als Bindungen, da ich immer im Griff liegen lasse, was vom vorigen Griff darin bleiben kan. Statt solcher Bindungen macht man, weil doch zwey gebundene Viertel einen halben Tact gelten, und eben so tractiret werden, lieber halbe Tacte, als:



Dieses Exempel wird mit dem vorigen einerley gespielet. Wer dergleichen nie gesehen, dem kommen dergleichen Noten sehr fremd vor; sie müssen auch immer accurat untergelegt werden, oder ein Anfänger geräth in Confusion. Hieraus ersiehet man auch, wie man sich zu verhalten, wenn eine Note an der Seite noch eine Ziffer hat, wie hier hinter den halben Tacten im Baß geschehen; da muß solche Note in zwey Theile abgetheilet werden, und zu iedem Theil der gehörige Griff geschlagen werden. Im Tenor und Baß sind noch Bindungen geblieben, weil der Tact-Strich solches hinderte. Der Tenor gehet hier mit dem Baß motu recto in Sexten fort (Cap. XV. §. 3. 3te Anm.), sonst rücken und wechseln die Stimmen gegen den Baß. Von Ziffern nach der Baß-Note.

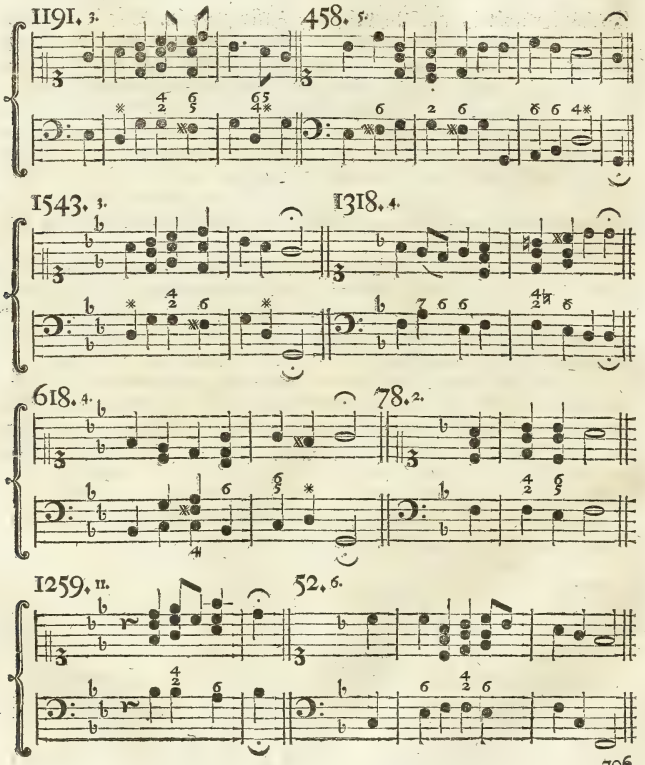
§. 13. In den ausgeschriebenen Griffen siehet man, sonderlich in den beyden letzten Tacten, fremde Noten, die weit unter der untersten Discant-Linie gehen, und wegen der Ziffern nicht Platz gehabt haben, auf den Baß-Linien geschrieben zu werden. Diß ist dem Schreiber eine Mühe, dergleichen Noten zu schreiben, und dem Spieler verdrießlich zu spielen. In solchen Fällen thut man nun am besten, wenn man in den beyden letzten Tacten, statt des Discant-Schlüssels den Alt-Schlüssel gebrauchet. Diß findet man in den musicalischen Lehr-Büchern auch sehr oft, daß sie mit den musicalischen Schlüsseln nach Beschaffenheit der Höhe oder Tiefe der Noten abwechseln, und den bequemsten aussuchen, damit sie nicht nöthig haben, viele kleine Neben-Linien über oder unter den Linien zu machen. Wir wollen unserm Exempel in den beyden letzten Tacten den Alt-Schlüssel geben, denn siehet es so aus: Nutzen der verschiedenen musicalischen Schlüssel.

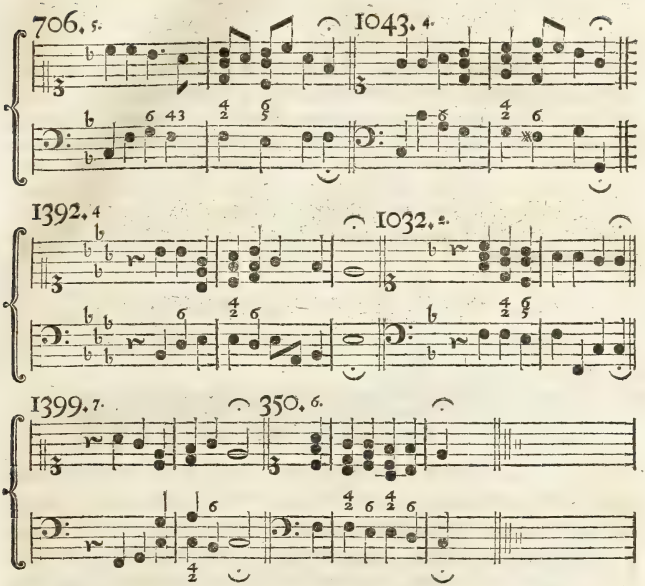


Dahero ist es nun sehr nöthig, alle musicalische Schlüssel mit ihren Noten kennen zu lernen, sonderlich sind sehr gebräuchlich: Violin-Noten, Alt- und Tenor-Noten; deswegen habe im ersten Theil meines **Clavierspielers** im 2ten Abschn. das ganze XVIIIte Capitel von allen musicalischen Schlüsseln, oder **von den mancherley Arten Noten handeln lassen**, welches man sich wohl bekant zu machen hat.

Sätze, darin eine gebundene Secunde.

§. 14. Nun wollen wir auch aus dem Hallischen Gesangbuche einige Sätze hersetzen, worinnen beym Griff $\frac{4}{2}$ eine gebundene Secunde ist.





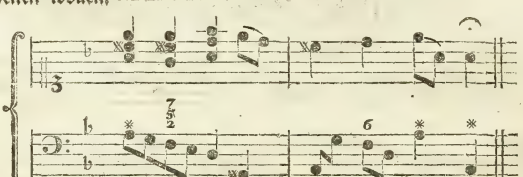
Diese und die §. 10. befindliche Exempel und Sätze mit $\frac{4}{2}$ zeigen an, daß der Griff $\frac{4}{2}$ sehr gebräuchlich ist: ja, da dieser Griff mit dem Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{7}{5}$ sehr verwandt ist, so könte er bey einer geringen Aenderung des Basses öfterer angebracht werden, als man ihn findet (vide Cap. XV. §. 1. die 8te Anmerk.). Man übe diese Sätze wohl, und lasse sichs nicht verdriessen, daß nichts zusammenhängendes drinnen ist, und daß die Ton-Art so oft variiret, man muß einen Satz nach dem andern üben. Im andern Satz 458. stehet über *g* nur bloß die 2, als wodurch der ganze Griff schon angezeiget wird; eben wie bey N. 618. die 4 unter *c* auch schon genug ist, diesen Griff anzuzeigen, vide §. 6. dieses Capitels. Sonsten finden wir hier in unsern Sätzen die 4 am meisten oben liegend, denn wir haben unter diesen 14 Sätzen, nur zwey Sätze, da die Secunde oben lieget, nemlich im andern und letzten Satz. Es ist aber kein Satz im Hallischen Gesangbuch, da bey dieser gebundenen Secunde die 6 oben lieget. Anmerkungen dabey.

§. 15.

Andere Neben-Ziffern der 2, verursachen die Wechsel-Noten.

§. 15. Diß mag genug seyn vom Griff $\frac{4}{2}$. Es fräget sich nun, ob nicht noch andere Griffe mit der 2 gemacht werden? Ja, wir haben im vorigen Capitel §. 1. in der 6ten Anmerkung der Wechsel-Noten gedacht, und gezeiget, wie hiedurch oft fremde Ziffern, nemlich $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{2}$ entstehen. Wer nun die Lehre von den Wechsel-Noten (der Cambiate) wohl verstehet, und sie von den ordentlich durchgehenden Noten unterscheiden kan, (wovon der 2te Abschnitt weitläuftiger handeln wird) dem werden dergleichen seltene Griffe nicht mehr schwer seyn: zwar findet man sie bey Liedern nicht viel; im Hallischen Gesangbuch habe nur Einen Satz gefunden, der hieher gehöret, nemlich N. 1200. der 5te Satz, den wir hier mittheilen wollen.

Vom Griff $\frac{7}{2}$.



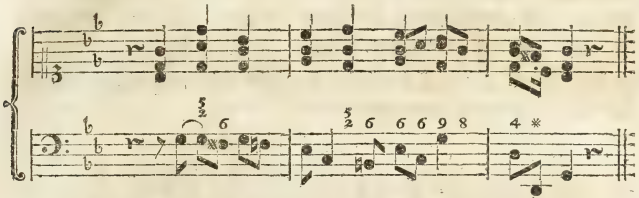
Wenn hier über *e* im Baß die Sexte major 6 stünde, so müßte es doch eben so gespielet werden, als iezt, da über *f* diese fremde Ziffer $\frac{7}{2}$ stehet; hier wird also der Sexten-Griff anticipiret, und schon zu *f* angeschlagen, was eigentlich zu *e* gehöret. Im Hallischen Gesangbuch stehet $\frac{7}{4}$, ich halte dieses für einen Druckfehler, und wolte lieber $\frac{7}{2}$ nehmen; denn *e* hat doch ordentlicher Weise die Sexte major über sich, (nach Cap. XV. §. 5. 3te Anmerk.) und $\frac{7}{2}$ ist eine Anticipation des Sexten-Griffes zu *e*. $\frac{7}{4}$ wäre ein reiner Accord mit der vollkommenen Quinte, der sich hier aber über *e* so gut nicht schicket, als die 6. Sonsten findet man dergleichen fremde Griffe auch in künstlich oder bunt gesetzten Bässen, z. E. hin und wieder in **Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust** (woraus Cap. XV. §. 1. in der 6ten Anmerk. einige Stellen angeführet habe) und sonsten.

Vom Griff $\frac{5}{2}$.

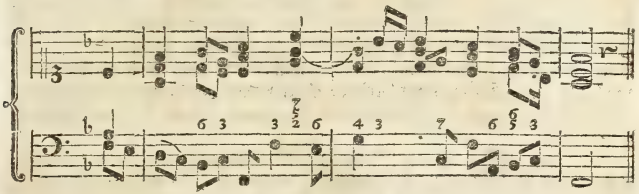
§. 16. Weil ich nun in diesem Abschnitte gerne alle Ziffern mit ihren Neben-Ziffern, und folglich alle gebräuchliche Griffe erklären, und einem Liebhaber zeigen wolte, und wir doch iezt von der Secunde handeln, so wollen wir uns noch ein wenig dabey aufhalten. Unter denen §. 15. angezeigten fremden Griffen, kommt der Griff $\frac{5}{2}$ noch am meisten vor. Wer nun diesen Griff $\frac{5}{2}$ gerne bald will finden lernen, der stelle sich nur vor, daß die Note, darüber $\frac{5}{2}$ stehet, nicht als eine Haupt-Note, sondern

Wie er leicht zu finden.

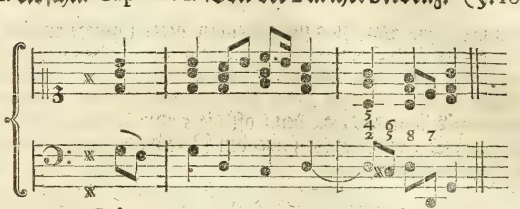
sondern nur als ein Vorschlag zur folgenden Note (welche immer einen Grad herunter gehet) anzusehen ist, die eine 6 über sich hat. Soll diese, nach der Note, die $\frac{5}{2}$ über sich hat, folgende Note, einen Sexten-Griff ohne Octave haben, so stehet $\frac{5}{2}$ über dem ersten Achtel oder über der letzten Hälfte eines Viertels, da denn oft die 5 oder 2 verdoppelt wird (je nachdem beym Sexten-Griff der folgenden Note die 6 oder 3 hätte können verdoppelt werden) als: Bey $\frac{5}{2}$ kan entweder die 5 oder 5 verdoppelt werden.



Hieraus ist offenbar, daß der Griff $\frac{5}{2}$ nichts anders ist, als der Sexten-Griff der folgenden Note; und entstehet, wenn der Baß sich aufhält und nicht fort will. Soll aber zu diesem Sexten-Griff die Octave mit genommen werden, so entstehet bey der retardation des Basses der Griff $\frac{7}{2}$, der aber so gebräuchlich nicht ist, als $\frac{5}{2}$. Woher der Griff $\frac{7}{2}$ zu leiten.

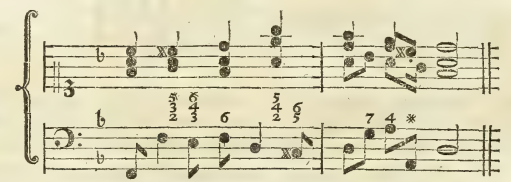


Zu Anfang des zweyten Tactes haben wir hier im Discant einen Punct: dis kan einem Anfänger, so lange er denket, der Tact-Strich sey eine Art vom Comma, fremde vorkommen; deswegen schreibet man an dessen statt auch wohl die vorige Note wieder aus, und bedienet sich einer Bindung. Hier ist nun der Griff $\frac{7}{2}$: man siehet, daß es nichts anders als ein Sexten-Accord mit der Octave ist. Soll $\frac{5}{3}$ folgen, so kommt $\frac{5}{4}$. Punct zu Anfang des Tactes. Vom Griff $\frac{5}{4}$.



Vom Griff $\frac{5}{2}$.

Wer dergleichen Bässe liebet, der schaffe sich das erwähnte Kauffmannische Werk an. Soll nun ferner $\frac{6}{3}$ da seyn, so hat diese meistentheils gebundene Note $\frac{5}{2}$ (der Griff sieht seltsam aus, und ist nicht viel gebräuchlich). Wir setzen folgendes Exempel davon her.



Dis sey genug von dergleichen Griffen: man braucht also nicht lange darnach zu suchen, wenn einem nur der folgende bekant ist. Oft stehet nun der folgende Griff darüber, wie hier über *e* und *cis*, ohne daß die rechte Hand nöthig hat ihn aufs neue wieder anzuschlagen; oft stehet aber auch diese Note ohne Ziffer, da man denn wissen muß, wo die 6 eigentlich ihren Platz hat, und was vor Neben-Ziffern dazu gehören. Man schlage hiebey wieder nach die Exempel des vorigen Capitels §. 1. in der 6ten Anmerkung.

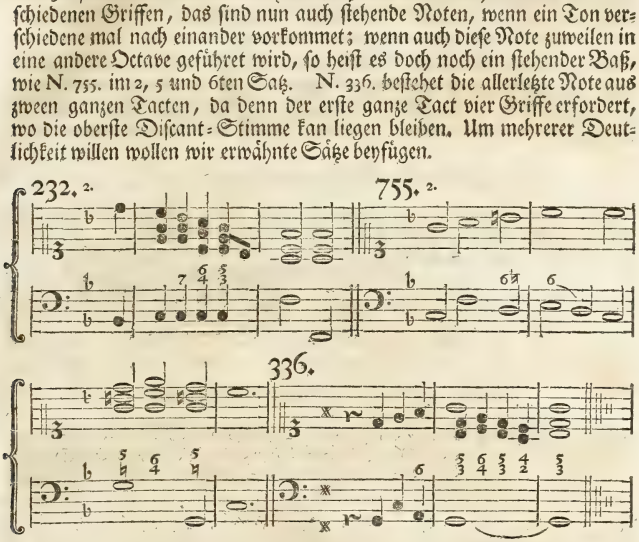
Von der grossen Septima im Griff $\frac{7}{2}$.

§. 17. Weil sich die Secunde auch gerne zur Septima major, als wovon wir in diesem Capitel auch das nothwendigste anzuzeigen haben, gesellet, so wollen wir solche vor der None hergehen lassen. §pho 5. haben wir schon gewiesen, wie sie leicht zu erlernen; sie ist nemlich nur einen halben Ton niedriger als die Octave. Ihre gewöhnliche Neben-Ziffern sind, die 4 und 2. Hier ist nun eine gänzliche Abweichung vom reinen Accord, denn aus der 8 wird eine 7, aus der 5 eine 4, und aus der 3 eine 2. (vide Cap. III. §. 6.). Ich habe diesen Griff $\frac{7}{2}$ im hallischen Gesang-Buch zwar nicht gefunden, indessen ist er doch sehr gebräuchlich, sonderlich in den so genanten Recitativen einer Cantate oder eines andern Singe-Stückes, und kan auch oft am Schlusse eines Satzes angebracht werden.

§. 18.

§. 18. Man hat eine **Regul**, daß man **über eine stehende Note** (welche oft ein halber oder ganzer Tact ist, und dahin auch die Schluß-Note eines Satzes, Liedes oder Stückes gehöret) **allerley Ziffern** anbringen kan. Ja man findet mannichmal sehr schwere Ziffern drüber stehen: im 2ten Abschn. werden Exempel davon vorkommen. Im hallischen Gesang-Buch N. 232. finden wir im 2ten Satz im Baß viermal *c* nacheinander mit verschiedenen Griffen, das sind nun auch stehende Noten, wenn ein Ton verschiedene mal nach einander vorkommet; wenn auch diese Note zuweilen in eine andere Octave geführet wird, so heist es doch noch ein stehender Baß, wie N. 755. im 2, 5 und 6ten Satz. N. 336. bestehet die allerletzte Note aus zween ganzen Tacten, da denn der erste ganze Tact vier Griffe erfordert, wo die oberste Discant-Stimme kan liegen bleiben. Um mehrerer Deutlichkeit willen wollen wir erwähnte Sätze beyfügen.

Eine stehende Note hat allerley Ziffern.



Im letzten Exempel hätte zu $\frac{4}{2}$ gar gut, statt der 8 die Septime major können gemacht werden, und hätte der Griff dann geheissen $\overset{fis}{c}$ $\overset{a}{}$. Ein solcher Schluß kan nun am Ende aller Sätze und Lieder gemacht werden, und zwar unter allerley Veränderungen und Brechungen. Nehme ich zu $\frac{4}{2}$ hier die Septime major, so wird die ganze natürliche Ton-Leiter in diesen vier Griffen zum Gehör gebracht. Diß schicket sich nun um so viel besser, ie mehr Zeit man bey einer ieden Schluß-Note eines Satzes oder Liedes hat. Man hat dabey aber wohl auf die vorgesetzte ** oder bb zu sehen.

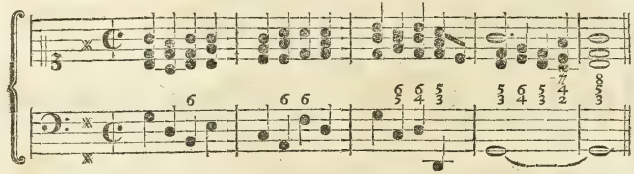
Sonderlich die Schluß-Note.

Man muß die Scalam seiner Ton-Art wohl inne haben, ehe man spielet,

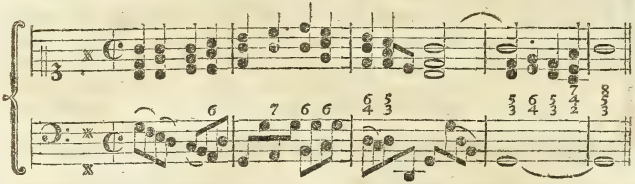
§. 19. Weil es nun höchstnöthig ist, die Scalam seines Tones, und was vor ✻✻ oder bb darin vorkommen, recht zu kennen und zu wissen, sonderlich wenn in fremde Ton-Arten ausgewichen wird, so recommendire hiebey das 2te Capitel fleissig zu betrachten. Man thut wohl, wenn man vorhero, ehe man zu spielen anfängt, die Ton-Leiter oder Scala seiner harten oder weichen Ton-Art, stuffenweise nach Cap. II. §. 12. und 25. hören lässet, und sonderlich in Moll-Tönen eine Octave herauf und herunter spielet, zum Ueberfluß wollen wir einige kleine hierzu dienliche Vorspiele hersetzen, und zwar zwey aus *g dur* und zwey aus *g moll*, darinnen keine schwere sondern leichte Ziffern vorkommen: man übe sich, es etwas tactmässig zu spielen; ich habe die Griffe wiederum drüber geschrieben, man brauche sie aber ja so, wie unter andern Cap. XI. §. 17. am Ende, erinnert worden.

und deswegen erst ein klein Vorspiel machen, dergleichen hier einige stehen.

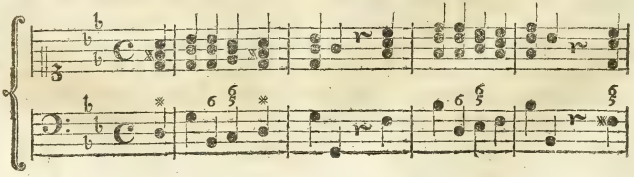
Das erste *Præludium* aus *g dur*.

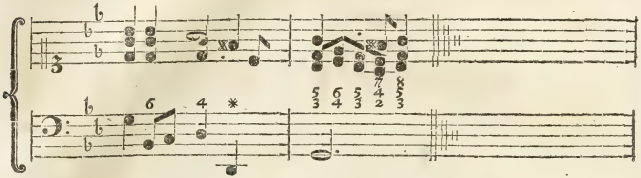


Das andere *Præludium* aus *g dur*.

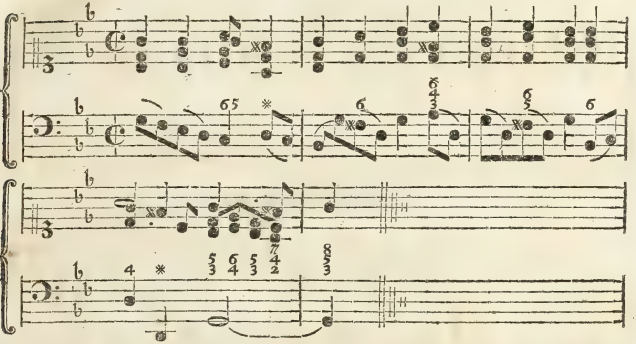


Erstes *Præludium* aus *g moll*. Ein wenig geschwind.



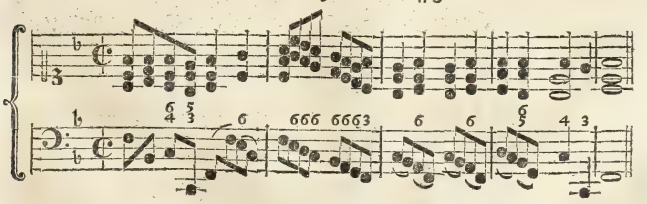


Das andere *Præludium* aus *g moll.*

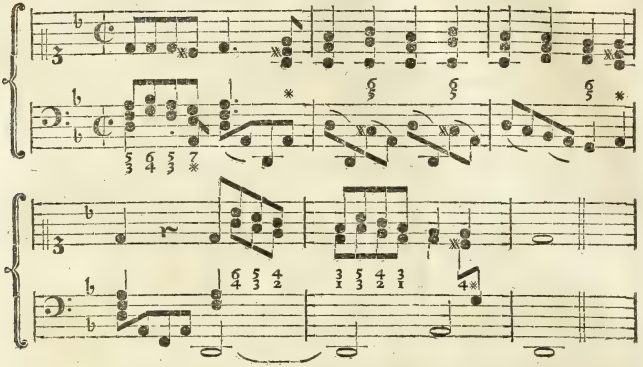


Zu dieſen vier Exempeln wollen wir noch etliche aus den gebräuchlichen Ton-Arten herſetzen, die ganz kurz ſeyn ſollen, und wo der Baß ſich viel mit Achtel beſchäftiget, da man denn zuerſt, (ehe man es mit Griffen ſpielet) die Fingerſetzung für die linke Hand auszuſuchen hat, wovon der erſte Theil des Clavier-Spielers nachzuſehen iſt.

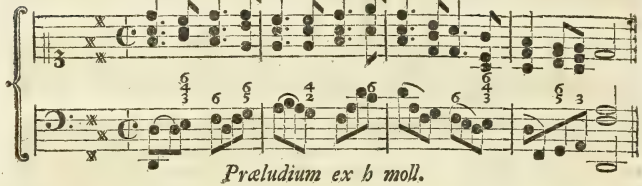
Præludium ex f dur. Mäſſig.



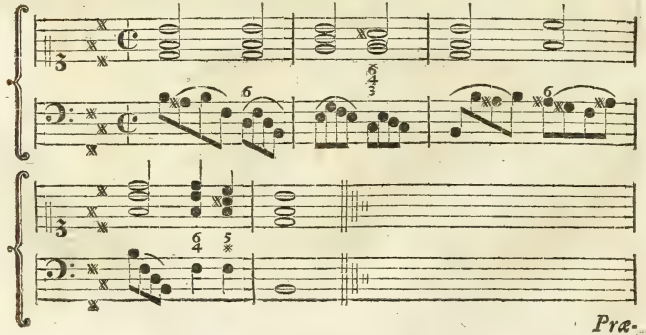
Præludium ex d moll.



Præludium ex d dur.

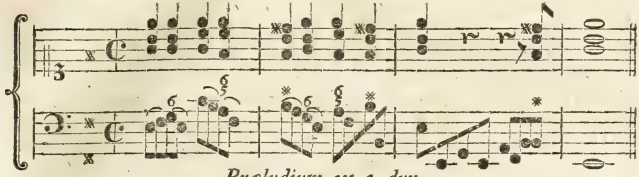


Præludium ex h moll.

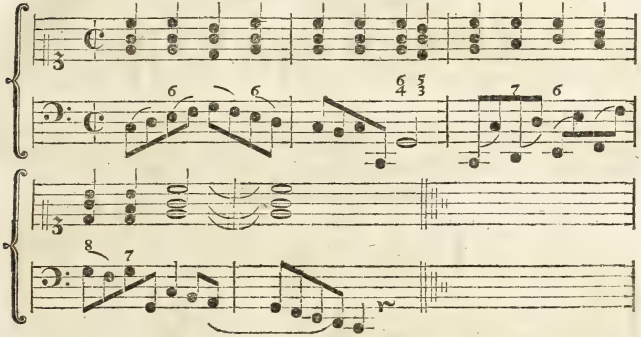


Præ-

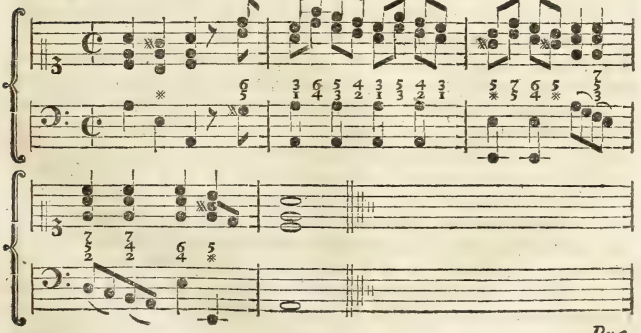
Præludium ex e moll.



Præludium ex c dur.

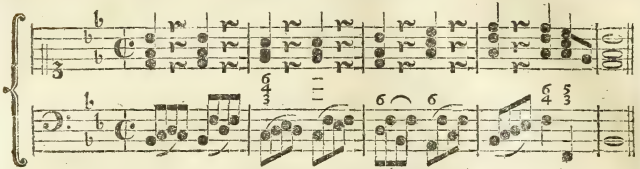


Præludium ex a moll.

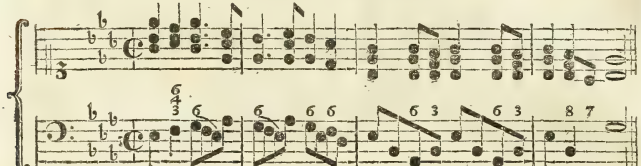


Præ-

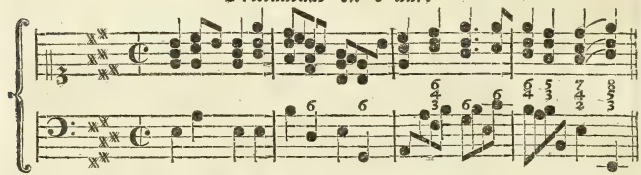
Præludium ex b dur.



Præludium ex es dur.



Præludium ex e dur.



Warum man sie im ersten Abschnitt gesetzet.

Ich gestehe gerne, daß diese kurze Præludia oder wie man sie sonsten nennen will, wohl von niemand in diesem Capitel werden gesucht werden: ich war vorhero selber der Meynung, sie im folgenden Abschnitte hinzusetzen; allein was ist daran gelegen, ob sie hier oder weiter hin stehen, wenigstens sind die darin vorkommende Ziffern schon aus vorigem bekant, und können zur Uebung der gebräuchlichsten Ziffern und des Tactes dienen. Ich habe sie mit Fleiß sehr kurz gemacht, die Griffe darüber geschrieben und zwar so, wie davon gelehret worden; es ist vor Anfänger, die solche, weil sie klein sind, bald zu ihrem Vergnügen auswendig lernen können. Weitläuftige Anmerkungen gedenke nicht drüber zu machen, die kan man iezt vor sich selbst machen. Wovon aber noch nichts gesagt, das will kürzlich

Anmerkungen drüber.

berühren. Im Præludio ex d moll finden wir über die stehende Note *D* eine ganze Reihe Ziffern, unter andern auch $\frac{3}{1}$. Wann die Ziffern, so

Von $\frac{43}{21}$.

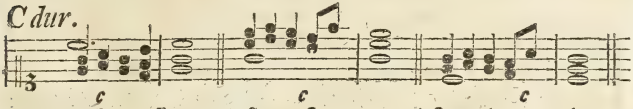
wie hier, stehen, daß nach $\frac{4}{2}$ die $\frac{3}{1}$ folget, so zeiget solches an, daß die rechte

Hand

Hand nicht mehr als die zwey darüber stehende Intervalla machen soll, und zwar daß die oberste Ziffer immer oben kommt; im Præludio ex a moll findet man dieses auch. Im Præludio ex d dur hat die rechte Hand eine ungleiche Bewegung, wie die drüber stehende Griffe zeigen. Im Præludio ex e moll wird im dritten Tact nur zur ersten und letzten Note ein Griff gemacht, übrigens geht der Baß, aus Liebe zur Veränderung, allein. Im Præludio ex e dur finden wir über dem vorletzten *e* den Griff $\frac{7}{2}$ als einen rechten Vorschlag zum reinen Accord. Hiemit überlasse diese kleine Stücke oder Sätze einem Liebhaber, um daraus die gebräuchliche Ton-Arten kennen zu lernen, als wozu sie ihm sehr dienlich eyn können. Wir gehen weiter.

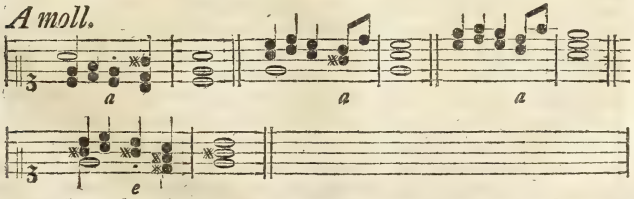
Von den gebräuchlichen Ziffern über einer Schluß-Note.

§. 20. Im 18ten Spho am Ende habe gesagt, wie man sich bey der Schluß-Note eines Satzes ein wenig durch Veränderung des reinen Accords aufhalten kan, davon wir denn auch noch einige Exempel aus den gebräuchlichsten Ton-Arten geben wollen. In diesen Exempeln bekommt der Baß nur Eine Note, welche als die Schluß-Note eines Satzes oder Stückes anzusehen ist; und weil im Discant nicht nur in der Octave, sondern auch in der Terzie und Quinte aufgehalten und geschlossen werden kan, so wollen wir unsere Exempel auch darnach einrichten, die Baß-Noten aber zur Ersparung des Raums nur mit einem Buchstaben anzeigen. Man nimmt dabey die in der Ton-Art sich befindende * * oder b b wohl in Acht, so ist es leicht



In c dur.

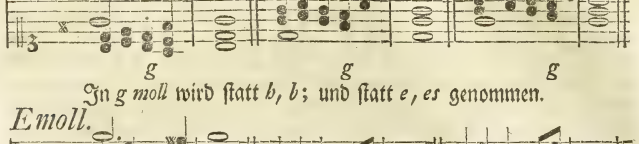
eben so auch *c moll*, nur muß man statt *e*, *es*, und statt *a* das *as* nehmen. c moll.



a moll.

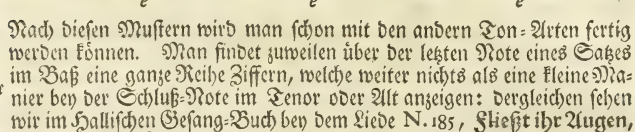
In *a dur* wird statt *c* nur *cis* genommen, und statt *f*, *fis*. a dur.

g dur. *G dur.*



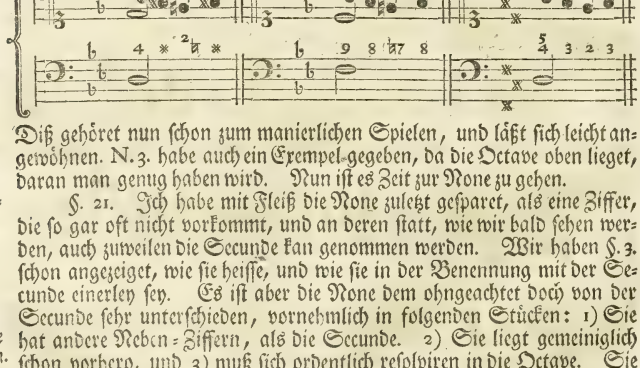
g moll. In *g moll* wird statt *h*, *b*; und statt *e*, *es* genommen.

E moll.



Wenn eine ganze Reihe einzeler Ziffern über einer Schluß-Note stehen.

Nach diesen Mustern wird man schon mit den andern Ton-Arten fertig werden können. Man findet zuweilen über der letzten Note eines Satzes im Baß eine ganze Reihe Ziffern, welche weiter nichts als eine kleine Manier bey der Schluß-Note im Tenor oder Alt anzeigen: dergleichen sehen wir im Hallischen Gesang-Buch bey dem Liede N. 185, **Fließt ihr Augen, fließt von Thränen** ꝛc., da stehet am Ende des zweyten Satzes über *d* im Baß 4 * $^{2}_{\flat}$ * und am Ende des 3ten und 4ten Satzes über *f*, 98 $^{\flat}$7 8. Diß wird also gespielet:



Diß gehöret nun schon zum manierlichen Spielen, und läßt sich leicht angewöhnen. N. 3. habe auch ein Exempel gegeben, da die Octave oben lieget, daran man genug haben wird. Nun ist es Zeit zur None zu gehen.

Von der None.

§. 21. Ich habe mit Fleiß die None zuletzt gesparet, als eine Ziffer, die so gar oft nicht vorkommt, und an deren statt, wie wir bald sehen werden, auch zuweilen die Secunde kan genommen werden. Wir haben §. 3. schon angezeiget, wie sie heisse, und wie sie in der Benennung mit der Secunde einerley sey. Es ist aber die None dem ohngeachtet doch von der Secunde sehr unterschieden, vornehmlich in folgenden Stücken: 1) Sie hat andere Neben-Ziffern, als die Secunde. 2) Sie liegt gemeiniglich schon vorhero, und 3) muß sich ordentlich resolviren in die Octave. Sie kan also als ein Vorschlag zur Octave angesehen werden, und deswegen vor der 8 hergehen in allen Griffen, wo die 8 zu gehöret; nun aber gehört die

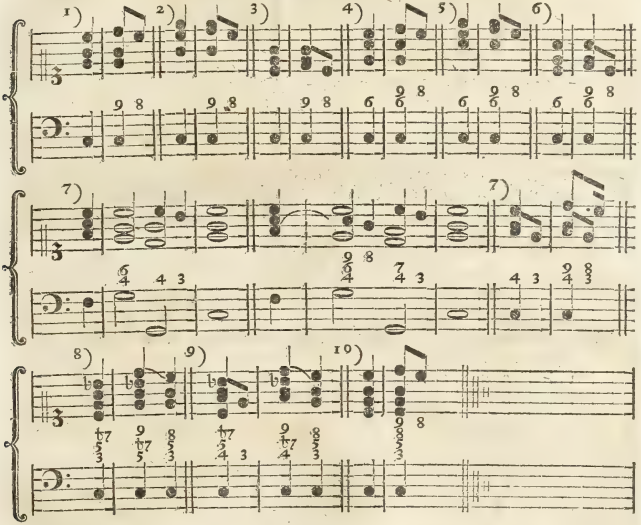
Wie sie von der Secunde unterschieden.

Wie die None als ein Vorschlag zur 8

8 zum

8 zum reinen Accord, dahero dann die None, eben wie die 8, die Ziffern 5 und 3 neben sich hat. Zum 6ten Griff gehört auch die 8, an deren statt abermal die None stehen kan, daher kommt nun $\frac{9}{6}^{8}_{3}$. Zum Quarten-Griff gehöret $\frac{8}{4}$, nehme ich nun statt der 8 erstlich die 9, so kommt der Griff $\frac{9}{4}$, wozu noch die 5 gehöret. Weil ich nun auch zur kleinen 7 die Octave nehmen kan, wenn ich nemlich die 7 oben und die 8 unten habe, so kan ich auch hier erstlich die 9 nehmen, daher kommt $\frac{9}{7}$, wozu denn die 5 und 3 noch gehöret. Wir wollen dis in Noten aussetzen, und erstlich den Griff mit der Octave, denn mit der None hersetzen. Also:

anzusehen, und daher so mancherley Neben-Ziffern hat,

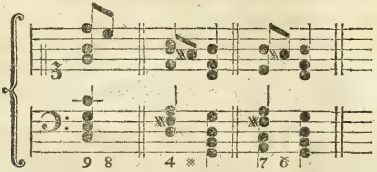


wie aus den Exempeln erhellet.

Aus diesen Exempeln siehet man, wie die None erst vor der 8 hergehet. Stehet nichts als eine 9 über eine Note, so gehöret 5 und 3 dazu: stehet $\frac{9}{8}$ so gehöret die 3 noch dazu: zu $\frac{9}{4}$ kan auch noch die 5 kommen. Es ist der Nonen-Griff kleinen Händen, vornemlich wenn die 9 oben lieget, etwas incommode zu greiffen; stehet 98 und die Terzie liegt oben, so machts nicht viel, ob man die None vor der 8 hergehen lässet oder nicht, und wann auch die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solche None zu singen hätte, so muß

Resolution der 9, 4 und 7 kan die linke Hand anticipiren.

muß sie doch zur 8 bald hingehen und der General-Bassiste hat die Resolution der None anticipiret. Denn wenn man ganz vollstimmig einen reinen Accord zu *c* anschlagen will, worüber die 9 erst stehet, so darf der Baß gleich die Octave machen, als:

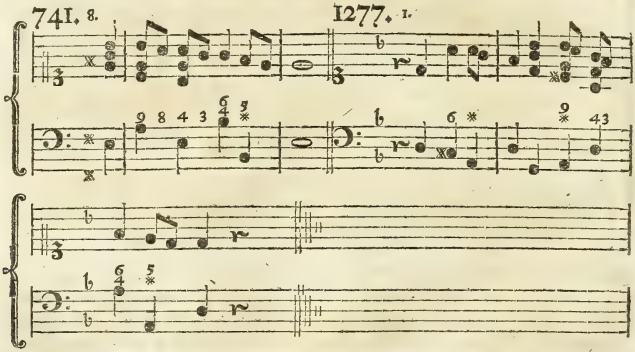


Hier sehen wir, daß bey der Vollstimmigkeit die Resolution der 9, 4 und 7 kan im Baß anticipiret oder voraus genommen werden, eben da die Dissonanz noch in der rechten Hand erst angeschlagen wird.

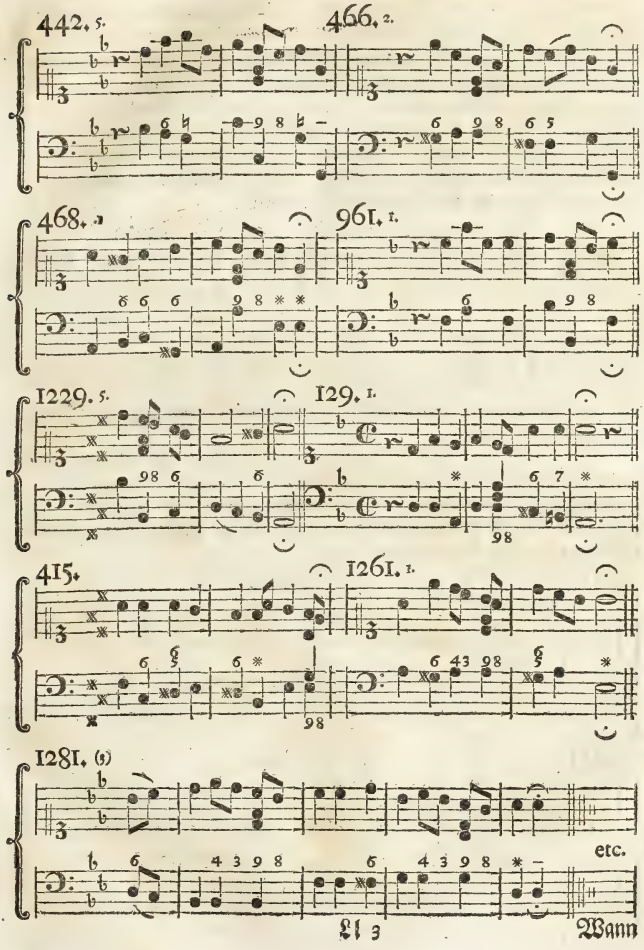
Die gebundene und ungebundene None.

§. 22. Weil aber doch die None sehr gebräuchlich ist, so muß man auch damit fertig werden können; wir wollen deswegen abermal aus dem Hallischen Gesang-Buch einige Sätze, darin die None vorkömmt, hersetzen, und zwar erstlich, wenn sie in der obersten Stimme lieget; da sie denn **gebunden** oder **ungebunden** seyn kan. Wir finden nur folgende zwey Sätze mit der **gebundenen** None im Discant.

Exempel der gebundenen None in der Discant-Stimme.

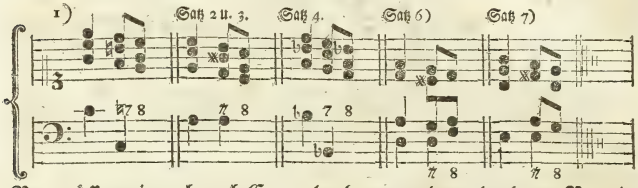


Im letzten Exempel ist zu *a*, eine None minor, das *b*. Dazu gehöret die Terzie major. Diese None minor kömmt oft in moll-Tönen vor. Nun wollen wir einige Nonen-Exempel, im Discant, als **ungebunden** hersetzen.


442. 5.
466. 2.
Exempel der ungebundenen None in der Discant-Stimme.
468. 2
961. 1.
1229. 5.
129. 1.
415.
1261. 1.
1281. (3)
etc.
Ll 3
Wann

Wann man statt des Nonen-Griffs $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{2}$ nehmen könte?

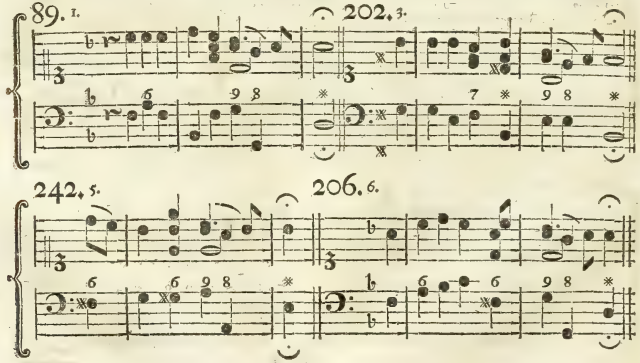
Wenn die None einen Terzien-Gang ausfüllet, wie hier im ersten, 2ten, 3ten, 4ten, 6ten und 7ten Exempel, da der Baß die vorige Note behält, so kan statt der 9 eben so bequem der Griff mit der Septime major $\frac{7}{2}$ gemacht werden. Wir wollen von iedem Satz nur die beyden Noten, darauf es uns ankömmt, und worüber 9 8 stehet, hersetzen, da denn statt 9 8; 7 8 stehen muß, oder $\frac{7}{2}$ 8, zu dieser grossen Septime gehöret nun 4 und 2, und kan solcher Griff sehr oft gemacht werden, an statt daß man sonst die durchgehende Note allein nachschlägt. Wir wollen die Stellen hersetzen aus den Sätzen, um dieses deutlich zu machen.

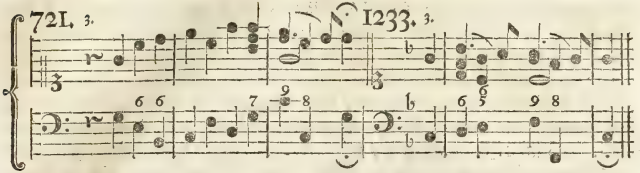


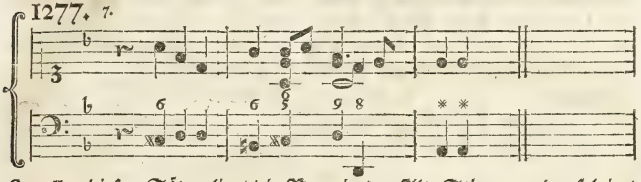
Nun müssen wir auch noch Exempel geben, von der gebundenen None in den Mittel-Stimmen.

Exempel der gebundenen None in der Alt-Stimme.

§. 23. In der Alt-Stimme kommt die None sehr oft vor, denn wenn die Octave darin lieget, so muß der Vorschlag zur Octave, das ist, die None auch darin liegen. Sie ist allhier immer eine gebundene None und lieget folglich schon im vorigen Griff. Wir wollen davon folgende Sätze zur Uebung mitnehmen.





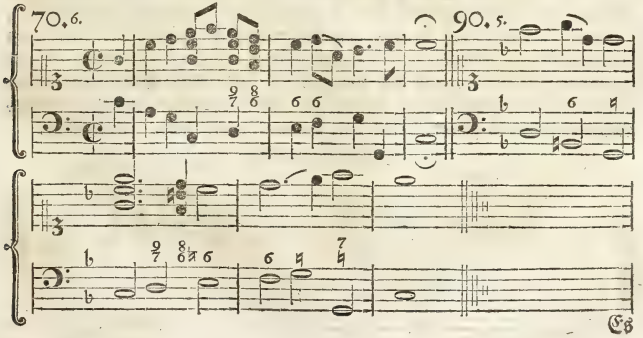


In allen diesen Sätzen liegt die None in der Alt-Stimme und resolviret auch darin. Dis wäre also gnug vom Nonen-Griff, wenn die 8 drauf folget. In der Tenor- oder untersten Mittel-Stimme steht sie nun auch wohl, ob ich gleich im Hallischen Gesang-Buch kein Exempel davon habe finden können, man sehe die Nonen-Griffe §. 21.

In der Tenor-Stimme darf die 9 auch stehen.

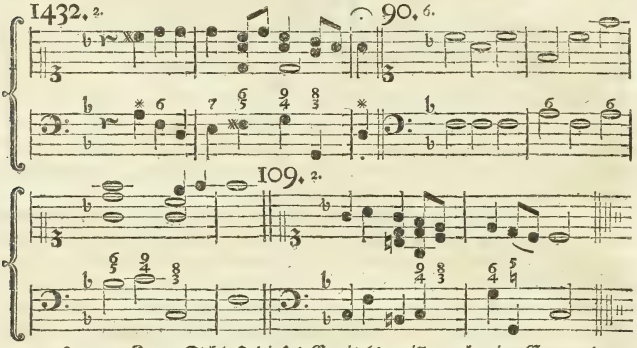
§. 24. Weil die Octave nicht allein zum reinen Accord, sondern auch sehr oft zum Sexten-Griff kan genommen werden; so findet man, wie schon §. 21. erwähnet worden, die None, als einen Vorschlag zur 8, bey der Sexte, da denn öfters die 6 ebenfalls an der 7 einen Vorschlag bekommt, daraus die Ziffer $\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$ entstehet, welcher ganze Griff gemeiniglich schon im vorigen lieget: wir wollen zwey Sätze anführen, mehr habe nicht nöthig erachtet.

Wie der Griff $\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$ anzusehen und leicht zu finden.



Wie der Griff $\frac{2}{4}$ anzusehen, woher er entstehe, und wie er leicht zu lernen.

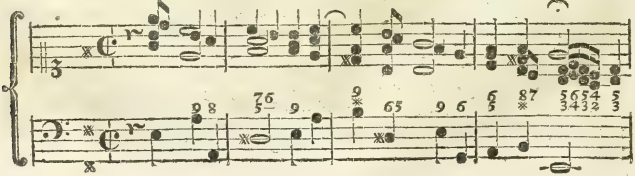
Es kommt dieser Nonen-Griff bey Liedern selten vor, eben wie auch der Griff $\frac{2}{4}$ nicht viel vorfällt. Nach dem Griff $\frac{9}{5}$ solte der Baß einen Ton höher gehen und einen reinen Accord über sich haben, wie im 12ten Capitel gezeiget worden. Es repetiret aber der Discant diesen gehabten Griff $\frac{9}{5}$ zuweilen noch einmal, wenn der Baß schon in die Höhe gegangen; daher kommt denn diese Ziffer $\frac{2}{4}$; dazu auch noch die 5 kan genommen werden, was im vorigen Griff $\frac{9}{5}$, die 5 gewesen, wird die 4, aus der 3 wird die None, und aus der 6 die 5. Man stelle sich nur vor, daß die Baß-Note, worüber dieser Griff $\frac{2}{4}$ stehet, einen Ton niedriger stünde und $\frac{9}{5}$ über sich hätte, so ist dieser so fremd scheinende Griff bald zu finden. Wir wollen auch ein paar Sätze zur Probe davon mittheilen.

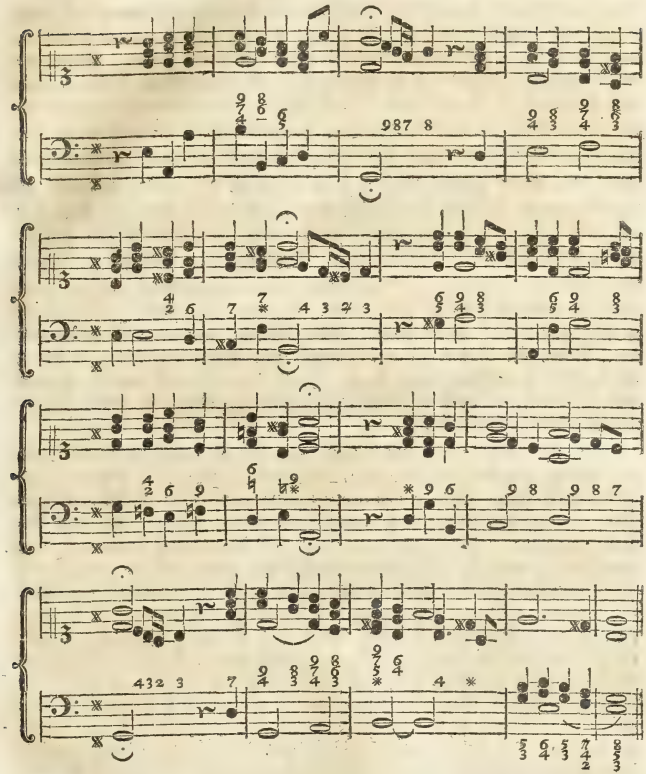


General-Nonen-Exempel, worin allerley und zum Theil fremde Ziffern vorkommen.

§. 25. Zum Schluß dieses Capitels will noch ein Exempel zur Uebung der None hersetzen, und es in Sätzen, als eine Lieder-Melodie, denn geschwinder darf es nicht gespielet werden, abtheilen, so erlangt man dadurch noch Freyheit ein wenig auszuruhen. Ich gestehe gerne, daß es ein wenig schwer ist, und daß man freylich dergleichen Bässe wohl in keinem Choral-Buch findet; es wird zur Uebung gegeben, um zu probiren, wie weit man in seiner Selbst-Information gekommen. Hier ist es:

Choral = mäßig.





§. 26. In dieſem Exempel befindet ſich die 9, die 7 und die 4 ſehr oft. Hier muß man nun gedenken, was ſchon hin und wieder geſagt worden, nemlich, daß die None ein **Vorſchlag** zur Octave, die 7 ein Vorſchlag zur 6 (die groſſe Septime aber ein Vorſchlag zur Octave) und daß die Quarte ein Vorſchlag zur Terzie ſey; wie man denn auch nach der None (wenn nemlich die Baß-Note ſtehen bleibet; ſonſten aber, wenn der

Wie ſolche fremde Griffe einzuſehen, und woher ſie entſtehen.

Baß eine Terzie steiget oder Sexte fällt, wie in unserm Exempel auch vorkömmt, die 6 nach sich hat) die 8; hinter der 7 (bey stehendem Baß) die 6; und hinter der 4 eine 3 (abermal bey stehendem Baß) findet. Ferner erinnere man sich, daß die 9, die 7 und die 4 oft **gebundene** Dissonanzien sind, das ist, die schon im vorigen Griff liegen; daher denn in unserm Exempel der Griff $\frac{9}{4}$ schon vorher gelegen, der aber nochmal (auch wegen der langsamen Noten) repetiret wird, ohne daß der Baß wartet, sondern fortgehet; der Griff nach $\frac{9}{4}$ nemlich $\frac{8}{3}$ ist eigentlich der intendirte Griff, es ist also nur ein Zaudern des Discants gegen den Baß, denn ob gleich hier die Töne aufs neue wieder angeschlagen werden, so könten sie auch gebunden werden und also liegen bleiben. Was wir hier nun von $\frac{9}{4}$ gesaget, das gilt auch dem Griff $\frac{9}{4}$, denn $\frac{8}{3}$ oder der reine Accord ist nur gemeynet, dahin es denn auch zuletzt gehen muß. Ja die blosse None, worauf die 8 folget, und die 7 welche eine 6 hinter sich hat, wie auch die 4 wornach die 3 stehet, sind nichts als ein Warten und Aufhalten der 8, 6 und 3 durch einen Vorschlag **von oben**. Allein die Septime major, wozu 4 und 2 gehöret, ist auch ein Aufhalten des reinen Accordes, aber durch einen Vorschlag **von unten**.

Aus der Lehre von den Vorschlägen kan man alle Dissonanzien kennen und brauchen lernen.

§. 27. Dis alles nun kommt von den so beliebten Vorschlägen her, welche, wie wir gehöret haben, zuweilen die vorige Note repetiren, zuweilen auch nicht. Wenn nun alle Stimmen der rechten Hand ihre Vorschläge haben, so gibt es oft drey unbekante Ziffern, die alle drey vom Accord abweichen. Man hat Vorschläge von unten nach oben, und von oben nach unten; beyderley Arten werden oft durch Ziffern ausgedruckt. Wer die Lehre von den Vorschlägen wohl verstehet, nemlich bey welchen Stellen diese oder jene Vorschläge anzubringen, und was ihre Geltung in Ansehung der Zeitmaasse betrifft, der wird nicht allein dergleichen fremde Griffe leicht finden können, sondern er wird auch noch leicht einige hinzu machen können; er wird zuweilen (doch wo es sich schickt) zur folgenden Baß-Note seinen vorigen Griff, entweder ganz nach allen seinen Tönen oder nur auch nach Einer, entweder der Discant, Alt- oder Tenor-Stimme repetiren und dahero leicht allerley Ziffern und Griffe machen, welche über seinen Baß nicht stehen, und eben dadurch zierlich spielen; da denn die Griffe $\frac{9}{4}, \frac{7}{4}, \frac{9}{2}, \frac{6}{4}, \frac{4}{2}, \frac{2}{4}, 7$ und noch mehrere zum Vorschein kommen werden.

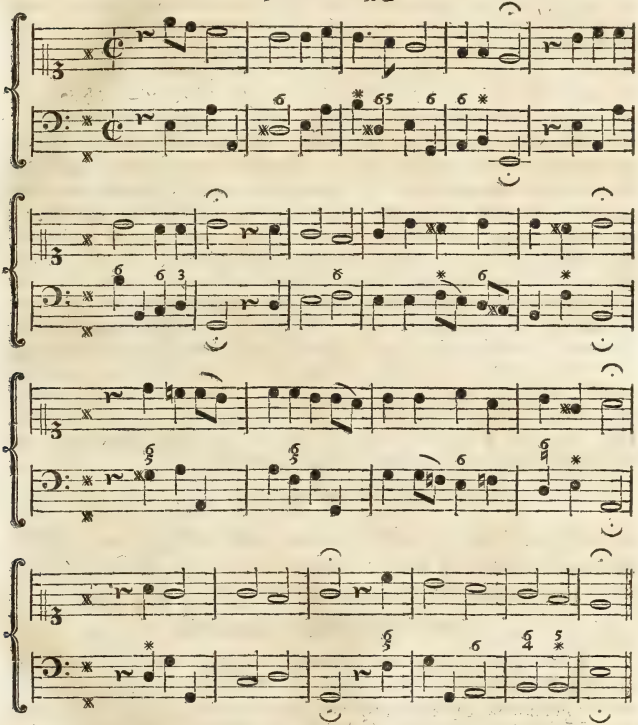
Anzeige, wie aus dem letztern Exempel fast alle Dissonanzien zu

§. 28. Weil alle fremde Ziffern dieses Exempels nichts als **gebundene Vorschläge von oben** sind, so wollen wir zur Erklärung dessen was gesaget worden, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu weiterm Nachdenken zu geben, das Exempel also aussetzen, daß wir alle Ziffern und Noten,

die

die als Vorſchläge angeſehen werden können, weglaſſen, da denn faſt lauter Conſonanzien übrig bleiben werden. Hieraus kan das Weſentliche eines Stückes von ſeinem Zufälligen am beſten bemerket werden. bringen väter ren.

Choral = mäſſig.



Jetzt habe nicht nöthig erachtet, die Griffe drüber auszuſchreiben, weil nun alles leicht iſt; man kan alſo erſtlich dis leichte, hernach das ſchwerere §. 25. ſpielen. Wer Luſt hätte, könte probiren, ob er etliche Bindungen oder Diſſonanzien von ſelbſt darin anbringen könte.

Kurze Wiederholung deßen, was bisher so weitläuftig gelehret worden.

§. 29. Anietzo hätten wir nun die gebräuchlichen Ziffern und Griffe, welche im General-Baß, ja selbst in den Hallischen Lieder-Melodien, vorkommen, auf eine weitläuftige und deutliche Art abgehandelt. Wir haben gezeiget, wie das wesentlichste der ganzen Harmonie auf einen reinen Accord, Trias harmonica, beruhet, und wie daher der Sexten-Griff und der Griff $\frac{4}{2}$ bloß durch Verwechselung der Stimmen entstehet. Ferner haben wir gesehen: daß, wenn statt der 8 im reinen Accord die kleine Septime genommen wird, man alsdenn durch Verwechselung dieses Septimen-Griffes noch drey andere Griffe, nemlich $\frac{9}{7}$, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{2}$, bekömmt. Alle übrige Ziffern und Griffe haben wir als Vorschläge zu diesen Griffen anzusehen, und zwar als **gebundene** und **ungebundene** freye Vorschläge; wer dieses alles wohl gefasset und eingesehen, der wird nun schon wissen, was der General-Baß sey. Ferner, wer sich die Intervalla nach der gegebenen Anweisung recht bekant gemacht, dabey alle hinzugefügte Exempel fleissig exerciret und nicht eher weiter gegangen, als bis ihm das vorige erst recht bekant und geläufig geworden; der wird nun schon im Stande seyn, nicht nur alle Lieder-Melodien spielen zu können, sondern auch von verschiedenen musicalischen Kunst-Wörtern richtig denken, und ihre Bedeutung und Anwendung einsehen können, als da ist: vom Quinten und Octaven-Verbot; von ungeschickten Gängen; von Verdoppelung der Sexte oder Terzie; vom Ausweichen in fremde Ton-Arten; von der Cadence; von durchgehenden Noten; von Verwechselung der Stimmen; von Wechsel-Noten; vom Resolviren der Dissonanzien und dergleichen; davon mancher Choral-Spieler, der sich doch oft nicht unverständig zu seyn dünket, vielleicht wenig oder nichts gewust hat.

Autor hoffet, man werde nun bey der Selbst-Information schon weit gekommen seyn.

CAPVT XVII.

Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern. Item: Von Verdoppelung der Terzie und Sexte beym Sexten-Griff; von verdeckten Octaven und Quinten, wie auch vom vollstimmigen Spielen.

Inhalt dieses Capitels.

§. 1. Anietzo wollen wir zusammen nehmen, was in den vorigen Capiteln bey Abhandlung einer ieden Ziffer stückweise ist gesaget worden, nemlich, was man zu denen über dem Baß stehenden Ziffern (welche man auch Signaturen nennet) noch für Neben-Ziffern machen muß: dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch etwas von Verdoppelung der Sexte und Terzie; von verdeckten Octaven und Quinten; wie auch vom vollstimmigen Spielen noch ein wenig zu sagen.

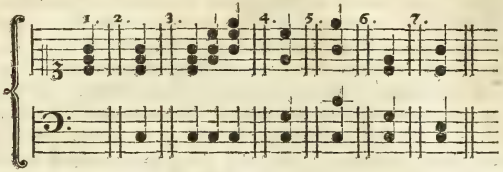
§. 2.

§. 2. Wir erinnern uns hiebey wieder, was Cap. VIII. §. 2. angezeiget worden, nemlich, daß Trias harmonica (ein reiner Accord) die einzige Haupt-Harmonie und gleichsam das Centrum derselben ist. Nun aber lässet sich keine Harmonie der Töne machen, es muß denn zuerst ein gewisser Ton angegeben und gleichsam zum Grunde geleget werden, zu welchem man andere damit harmonirende Töne erfinden und hören lassen will. Dieser Ton nun wird die Fundament-Note genant. Was vor andere Töne nun zu einem Ton eine liebliche Harmonie machen, lehret uns die Natur selbst, dis sind nun die Quinte und Terzie, wie davon Cap. IV. §. 6. etwas gesagt worden. Diese drey Töne nun, nemlich die Fundament-Note, die Quinte und die Terzie, machen Triadem harmonicam aus. Es kan keine vollkommenere Harmonie, als diese, erdacht werden. Alle andere Harmonie beruhiget unser Gehör nicht eher vollkommen, als bis sie wieder zu ihrem Ursprunge, zur Triade harmonica gekommen ist. Daher denn auch alle musicalische Stücke darin endigen müssen. Vom Grund und Anfang der Harmonie.

§. 3. Diese Trias harmonica nun bestehet aus dreyen Tönen, und wird auch nur bloß ein Accord oder reiner Griff genennet, als die Trias harmonica zu $\bar{c}$ ist $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$, zu $\bar{d}$, $\bar{d}\ \bar{fis}\ \bar{a}$ u. s. w. Es wird diese Trias mit der grossen Terzie genant: Trias harmonica perfecta; mit der kleinen Terzie aber Trias harmonica minus perfecta (der nicht so vollkommene Dreyklang). Will man nun die 4te Stimme und den 4ten Ton zu diesen dreyen Tönen machen, so fängt man von der Verdoppelung der Fundament-Note an, und nimmt sie um eine Octave tiefer, nemlich c (ungestrichen). Hier ist nun das ungestrichene c die Fundament-Note und $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$ (zugleich angeschlagen) sind Octave, Terzie und Quinte zu der Fundament-Note c. Das heist nun Trias harmonica aucta oder der vermehrte Dreyklang. Dis sind nun vier Töne, davon die linke Einen Ton, nemlich c, die rechte Hand aber drey, nemlich $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}$, nimmt. Weil nun die Stimmung eines Claviers (als mit welchem und mit denen ihm ähnlichen Instrumenten wir allhier nur zu thun haben) also muß beschaffen seyn, daß alle 7 Töne nebst ihren 5 halben Tönen in allen 4 Octaven egal und rein klingen und nur bloß in Betracht der Höhe oder Tiefe unterschieden seyn müssen, so bekömmt die rechte Hand, iedoch mit Beybehaltung der Fundament-Note, die Freyheit, ihre drey Töne zu verändern, also daß man oben nehmen darf, was unten oder in der Mitte gewesen ist; daher entstehen die bekanten drey Haupt-Accorde. Von der Triade harmonica.

§. 4. Man hat aber nicht allein diese Veränderung eines Accordes, sondern es gibt auch noch eine andere, wenn nemlich beyde Hände diesen Accord so theilen, daß die linke Hand zu ihrer Fundament-Note, dem Discante noch einen Ton abborget, da denn eine iede Hand zwey Gleich vertheilter Accord.

Töne bekömmt, welches ein gleich-vertheilter Haupt-Accord heißt. Wir wollen dieses in einem kleinen Exempel zeigen.



Vom vierstimmigen Spielen.

N. 1. ist Trias harmonica. N. 2. ist Trias harmonica aucta. N. 3. zeiget die drey Haupt-Accorde zur Fundament-Note *c*. N. 4. 5. 6. und 7. halten einen gleich-vertheilten Accord in sich.

§. 5. Es ist aber das vierstimmige General-Baß-Spielen, da die linke Hand Einen Ton und die rechte Hand drey Töne hat, am gebräuchlichsten, und bey Erlernung des General-Basses allen andern Arten vorzuziehen. So wir aber ein vierstimmiges Accompagnement zuweilen (wenn nemlich beyde Hände zu nahe zusammen kommen, oder wenn beym Sexten-Griff die Octave und beym Septimen-Griff die 5 oder 8 wegbleiben muß) nur dreystimmig seyn kan; so ist es auch kein Fehler, wenn sich zuweilen dabey ein fünfstimmiges Accompagnement einfindet, entweder daß die rechte Hand vier Töne, oder daß der Baß Octaven und also zwey Töne hat, als wovon §. 19. sqq. dieses Capitels etwas vorfallen wird. Wir wollen aber beym vierstimmigen vorerst bleiben, und zeigen, was man zu den übergeschriebenen Ziffern noch vor Neben-Ziffern nehmen müsse, um eine vierstimmige Harmonie herauszubringen.

Von den Signaturen eines reinen Accordes.

§. 6. Ein reiner Accord wird ordentlicher Weise gar nicht durch Ziffern über einer Note angedeutet; wenn aber etwa zu derselben Note ein nicht zum reinen Accord gehöriges Intervallum soll nachgeschlagen werden, so wird derselbe durch Signaturen angedeutet. Soll nur Ein Intervallum vom Accord geändert werden, so stehet nur Eine Ziffer vom reinen Accord, nemlich diejenige so geändert werden soll drüber, als: 5 6. 8 7. Sollen aber zwey geändert werden, so findet man die beyden, die geändert werden sollen, zuerst gesetzt und die Aenderung hernach, als: $\frac{5}{3}$. $\frac{5}{\#4}$. $\frac{4}{\#2}$. Sollen aber alle drey geändert werden, so findet man sie auch wohl alle drey ausgesetzet, als: $\frac{8}{3}\frac{7}{2}$ da denn in den beyden vorigen Fällen vom Accord liegen bleiben kan, was durch keine fremde Ziffer aufgehoben worden. Eben so wird auch ein reiner Accord durch Ziffern angezeiget, wenn nemlich Eine Note zwey Griffe haben soll, unter welchen der letzte ein rei-

ner

ner Accord ist; so wird, ie nachdem im vorigen Griffe die Abweichung vom reinen Griff klein oder groß gewesen, derselbe angezeiget durch 3, ♮, *, ♭. 5, 8, 5/3, 5/♯, 5/♭, als zum Exempel, ist statt der 3 eine 4 genommen worden, so findet man die 3 (oder *, ♮) gleich dahinter, als 43, 4*, 4♮. Ist nun statt der Quinte, die zum reinen Accord gehöret, erst eine Sexte zu solcher Note zu machen, so wird der reine Accord durch eine 5 angezeiget, als 65. Weiter wenn vorhero die Septime oder None genommen worden, so zeiget die gleich dahinter stehende 8 den reinen Accord an, als 78, 98. Sind aber in einem reinen Accord zwey Ziffern, etwa die 5 und 3 zugleich geändert worden, so, daß man statt der 5 erst die 6 und statt der 3 erst eine 4 genommen, so wird der reine Accord durch 6/3, 6/♯, 6/♭ angedeutet, also: 6/43, 6/4*, 6/4♮. Wenn aber, wie denn auch wohl geschicht, der Accord ganz und gar geändert worden, daß etwa 7/2 vorhergegangen, so wird ein reiner Accord, wenn er nemlich noch zu eben dieser Note soll angeschlagen werden, durch 8/3 angedeutet, als: 78/23. Hieraus sehen wir nun, in welchen Fällen und durch welche Ziffern ein reiner Accord über einer Note angezeiget wird. Bey einer richtigen Bezifferung wird man wenigstens dieses alles so antreffen. Stehet aber nach der 4 keine 3, nach der 6 keine 5, nach der 7 oder 9 keine 8, so wird man finden, daß entweder die Baß-Note ihre Stelle verlassen, oder daß man noch weitere Abweichungen vom reinen Accord machet, als 4/3. Die 7 hat statt der 8 auch noch sehr oft eine 6 hinter sich, als welche 7 unter und über sich resolviren kan. Nun gehen wir weiter zum bekanten Sexten-Griff.

§. 7. Eine 6 findet man sehr oft über einer Baß-Note. Da nun der Sexten-Griff nur eine kleine Abweichung vom reinen Accord ist, nemlich es ist statt der 5 nur die 6 genommen, 8 und 3 aber sind vom reinen Accord geblieben; so folget daraus, daß wenn eine 6, ohne andere Ziffern unter sich zu haben, allein über einer Note stehet, die 3 und 8 dazu gehören; soll sie andere Neben-Ziffern haben, so müssen sie gleich drunter stehen. Daß bey gewöhnlichen Sexten-Griff, die Octave zuweilen wegbleiben muß, ist schon bekant; wie man aber durch Verdoppelung der 6 und 3 die dritte Stimme dazu nimt, ist schon gemeldet, und wir werden noch mehr davon hören. Stehet aber unter der 6 eine 4, also 4/3, so gehöret noch die 8 dazu, (doch gibt es motu recto auch Fälle, da die 8 auch hier wegbleibet,) denn die ist nur allein vom reinen Accord übergeblieben, weil statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen worden, wie wir denn auch eben gesaget haben, daß nach 4/3 oft 3/♯ stehet. Findet man aber, daß nach 4/3 nur allein hinter der 4 eine 3 stehet, so zeiget solches an, daß zur 3 die 6 noch liegen bleiben soll, da denn die 8, welche sich sonsten gerne zu 4/3 hält, weg-

Von den Signaturen der Sexten-Griffe.

wegleiben muß, zumalen wenn die Quarte eine Quarta diminuta ist, oder wenn die 4 ein Vorschlag zur 3 bey einem solchen Sexten-Griff ist, wozu die 8 ohnedem doch hätte wegbleiben müssen. Zu $\frac{6}{5}$ gehöret die 3, lieget in diesem Griff die kleine Quinte oben, so kan die 8 auch noch dazu genommen werden. Stehet aber hinter der 5 gleich eine 4, also, $\frac{6}{54}$, so gehöret die Octave dazu, weil hier die 5 nicht anders als ein Vorschlag zur 4 im Griff $\frac{6}{4}$, als worzu die 8 gehöret, anzusehen ist; es ist dieser Griff $\frac{6}{54}$ aber nicht viel gebräuchlich, dahero ist in unserm Tractat auch noch nichts davon erwähnet worden. Viel gebräuchlicher aber sind die Griffe $\frac{6}{42}$ und $\frac{6}{43}$; weil hier nun schon drey Ziffern ausgesetzet stehen, so darf ich nach den Neben-Ziffern nicht mehr fragen, (doch kan in etlichen Stellen zu $\frac{6}{43}$ noch wohl die 8 genommen werden). Daß der Griff $\frac{6}{42}$ oft durch $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{\sharp}$ oder auch nur durch eine 2 angezeiget wird, ist schon Cap. XVI. §. 6. gesaget worden. Eben so wird der Griff $\frac{6}{43}$ auch oft nur durch $\frac{4}{3}$ angezeiget. Man findet über der 6 auch oft eine 8, also $\frac{8}{5}$. Dieses geschiehet nun, wenn entweder vor der 8 ein 7 oder 9 vorhero gegangen, als $\frac{9}{78}$, oder nachfolgen soll, als $\frac{8}{57}$, $\frac{89}{67}$, oder man will dadurch anzeigen, daß die rechte Hand zur 6 keine andere Neben-Ziffer als die 8 nehmen soll.

Von den Signaturen der Quarten-Griffe.

§. 8. Bey der Quarte ist wenig zu bemerken übrig, denn wir haben schon gehöret, daß die 5 und 8 dazu genommen wird. 4 und $4^{\sharp}$ ist eben wie $\frac{4}{2}$ eine Abkürzung des Griffes $\frac{6}{42}$. Imgleichen $\frac{4}{3}$ eine Abkürzung vom Griff $\frac{6}{43}$, der dadurch angezeiget wird.

Von den Signaturen der Quinten-Griffe.

§. 9. Bey der 5 ist noch dieses mit zu nehmen. Wenn eine 5 mit einem Bogen (also $\overset{\frown}{5}$) allein stehet, so ist es eine kleine oder falsche Quinte, der Bogen drüber zeiget an, daß sie hier statt der reinen 5 die 3 und 8 zu sich nehmen soll, da man sonsten zu der kleinen Quinte gerne die 3 und 6 nimt, und alsdenn gleichsam eine Abbreviatur vom Griff $\frac{6}{5}$, (als worin sich gemeiniglich eine kleine Quinte befindet) abgibt. Der Griff $\frac{5}{2}$ leidet nicht gerne Neben-Ziffern, es kan hier aber nach Gelegenheit entweder die 2 oder 5 verdoppelt werden vide Cap. XVI. §. 16. allwo auch von den fremden Griffen $\frac{5}{\sharp}$ und $\frac{5}{\flat}$ nachzusehen.

Von den Signaturen der Septimen-Griffe.

§. 10. Nun bekommen wir eine Signatur, nemlich die 7, welche allerley Neben-Ziffern zu sich nimt, welche man auch gröstentheils darunter gezeichnet findet. Stehet die 7 alleine, so wird entweder 3 und 5, oder 3 und 8 dazu genommen, oft, nemlich mehrentheils motu recto, darf nur bloß die Terzie dazu genommen werden. Wenn viele Septimen-Griffe in einer Folge vorkommen, so kan die Octave dazu genommen werden, wenn die Terzie oben lieget; lieget aber die Septime oben, so schicket sich

die

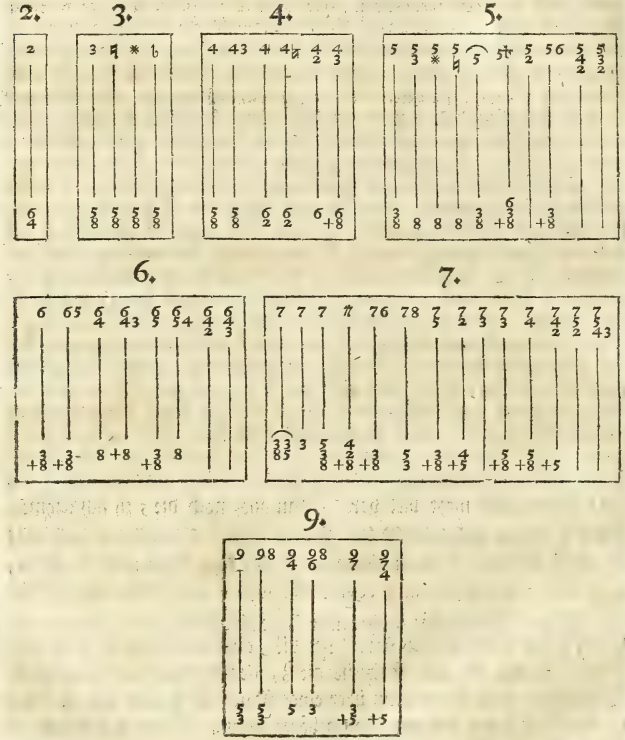
die Quinte am besten. Man kan den Septimen-Griff, wenn nemlich die Septime eine kleine 7 ist, (denn von der Septime major werden wir bald hören) in der rechten Hand auch dann und wann wohl vierstimmig, da denn die 5, 3, 8 dazu gehöret, es will sich also die kleine 7 gerne zu einem reinen Accord gesellen. Weil man aber beym Septimen-Griff leicht wider das Quinten-Verbot handeln kan, so muß die 5 deswegen im Septimen-Griff zuweilen wegbleiben, wie Cap. XIV. §. 13. gezeiget worden. Stehet 76 über einer Note, so ist hier die 7 als ein Vorschlag zur 6 eines ordinairen Sexten-Griffes anzusehen: darf nun die Octave beym Sexten-Griff nicht immer genommen werden, so darf zu 76 auch nicht immer die Octave, sondern nur die 3 genommen werden. Ein Anfänger thut am sichersten, daß er zu 76 nur die 3 nimt: bekömmt er mehrere Einsicht, so wird er schon sehen lernen, wo die 8 geschickt zu 76 nebst der 3 noch gelten kan. Man findet diese Ziffer 76 auch oft in einer Folge, wovon im 2ten Abschnitt Exempel kommen werden; alsdenn aber wird nichts als die 3 zu 76 genommen, weil bey einer Folge von Sexten-Griffen motu recto auch nur die 3 passet. Da man aber beym Sexten-Griff oft auch die Terzie (wenn sie nemlich in der obersten Stimme lieget) verdoppeln kan, so kan diese Verdoppelung der Terzie bey 76 (wenn auch hier die 3 oben lieget) auch angehen. Weiter folget hinter der 7 gleich die 8, also 78; so gehöret 5, 3 schon zur 7 und die 8 schlägt nach (vide §. 6.). Man findet auch wohl die 5 gleich unter der 7, also $\frac{8}{5}$; dis zeiget nun an, daß die 5 zur Septime ungeschadet kan genommen werden, wozu denn noch die 3 gehöret: findet man aber eine Folge von zwey Ziffern über einander, darunter $\frac{8}{5}$ mit stehet, als $\frac{8}{5}\frac{8}{4}\frac{8}{3}$, so nimt die rechte Hand gar keine Neben-Ziffern dazu. Zu $\frac{8}{3}$ gehöret bald noch die 5, bald die 8, wenn $\frac{8}{4}$ darauf folget oder vorher gehet, als $\frac{8}{3}\frac{8}{4}$, $\frac{8}{4}\frac{8}{3}$, so werden auch keine Neben-Ziffern dazu genommen: $\frac{8}{4}$ hat die 5, zuweilen auch noch wohl die 8 bey sich, kömmt aber nicht viel vor. $\frac{7}{2}$ kan auch noch die 5 zu sich nehmen. $\frac{7}{2}$ und $\frac{7}{43}$ haben auch keine Neben-Ziffern mehr. Man findet auch wohl die grosse Septime 7 allein über einer Note, dazu denn noch $\frac{4}{2}$ gehöret, es ist diese 7 eine Abbreviatur vom Griff $\frac{7}{2}$ so wie 4 eine Abbreviatur $\frac{6}{4}$ ist.

§. 11. Stehet eine 9 über einer Note, so gehöret 5 und 3 dazu (vide §. 6.): $\frac{9}{4}$ hat noch die 5 bey sich: $\frac{9}{7}$ hat die 3 auch noch wohl die 5 bey sich: $\frac{9}{4}$ hat noch wol zur 4ten Stimme die 5, sie kan aber auch wegbleiben. Die 2 findet man selten allein über einer Note; ist sie aber da, so zeiget sie den Griff $\frac{6}{4}$ an, wie wir schon gehöret haben. Dieses wären nun die gebräuchlichsten Signaturen, die man über die Baß-Noten findet, mit ihren

Von den Neben- und Secundenen-Griffen.

ren Neben-Stimmen, welche, nach der hiezu gegebenen Anleitung gar leicht zu behalten sind, und welche wir anietzo in eine Tabelle bringen wollen. Ich will die Signaturen, welche man über den Baß-Noten findet, oben, und die dazu gehörigen Neben-Ziffern unter den geraden Strich setzen; diejenige Ziffer, welche ein + vor sich hat, darf zuweilen nur dazu genommen werden, aber nicht allezeit.

Signaturen-Tabelle mit den dazu gehörigen Neben-Stimmen.



Hieraus

Hieraus erhellet 1) daß wenn nur Eine Ziffer über der Note stehet, alsdenn zwey Neben-Ziffern dazu gehören, damit das Accompagnement mag vierstimmig seyn: ausgenommen, wenn eine 6 oder 7 über einer Note stehet, da ich zuweilen mit der 3 allein muß vorlieb nehmen, oder ich verdoppele beym Sexten-Griff entweder die 3 oder 6, und beym Septimen-Griff kan die 3, wenn sie oben lieget, verdoppelt werden, alsdenn habe ich doch in der rechten Hand drey Stimmen, und folglich mit Zurechnung des Basses vier Stimmen. 2) Daß, wenn zwey Ziffern unter einander über einer Note stehen, ich alsdenn nur Eine Neben-Ziffer nöthig habe; und 3) wenn drey Ziffern unter einander stehen, alsdenn gar keine Neben-Ziffern mehr nöthig sind. 4) Daß die 8 und 5 bey verschiedenen Signaturen ein + vor sich haben; und folglich, wenn nemlich kein musicalisches Vitium daraus entstehet, bey manchen (selbst schon an sich dreystimmigen Griffen) Signaturen kan hinzu genommen werden; aber, so oft dadurch wider das Octaven- und Quinten-Verbot könte gehandelt werden, wegbleiben muß, Daher man bloß bey der 8 oder 5 ein + (Sternchen) findet. Sonsten ist hierbey zu merken, daß die accidentaliter mit *, ♮ und ♭ bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. 6 6♭, 6♯7, 6♮7) welche hier nicht befindlich sind, eben die Neben-Ziffern haben, welche die ohne Strich, ♭ oder ♮ haben (ausgenommen 4 und 7, die hier deswegen auch ausgesetzet sind); diß ist nun leicht. Erläuterung dieser Tabelle.

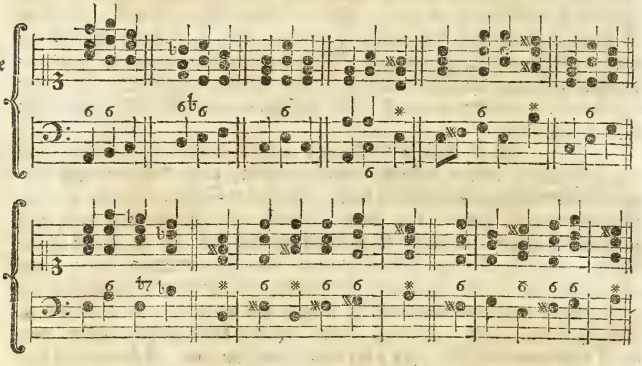
§. 12. Es ist diese Tabelle aber nicht deswegen hier gesetzet, um bey der Uebung immer erstlich darnach zu sehen, also, daß man sich vorhero nicht hinlänglich bemühen wolte, die Neben-Ziffern zu lernen und bekant zu machen; zumal da es einem Liebhaber ein Leichtes seyn wird, aus dem weitläuftigen Unterricht eines ieden Griffes fast ietzo von selbst zu urtheilen, was für Neben-Ziffern zu einer ieden Signatur gehören; denn es bestehen alle Neben-Ziffern mehrentheils aus den vier Consonantien 3, 5, 8 und 6, ausgenommen daß zur 2 die 6 und 4, zur 4, 4♯ die 6 und 2, und zur 7 die 4 und 2 gehöret. Zur $\frac{5}{3}$ gehöret keine Neben-Ziffer, woselbst aber entweder die 5 oder 2 verdoppelt werden kan. Uebrigens ist das vorhergegangene die beste Erläuterung dieser Tabelle, worin man alles in einem Blick vor sich hat, und woraus man sich sonderlich bey etwas ungewöhnlichen Ziffern Raths erholen kan. Ein mehreres finde nicht nöthig, hiebey zu erinnern. Weil nun zum Sexten-Griff nicht immer die Octave und zum Septimen-Griff nicht immer die Quinte mit genommen werden darf; und ich versprochen habe, von Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff noch ein wenig zu reden: so mag solches allhier geschehen, da wir denn auch die verdeckten Octaven und Quinten offenbaren, entdecken und anzeigen wollen. Vom Gebrauch dieser Tabelle.

Von der Verdoppelung der 6 beym Sexten-Griff.

§. 13. Daß nun zum Sexten-Griff die Octave nicht immer mit genommen werden darf, ist Cap. IX. §. 18. schon erinnert, und sonderlich ist im XII. Cap. §. 6. in der 5ten Anmerkung auch schon weitläuftig gezeiget worden, in welchen Fällen statt der Octave die 6 oder 3 verdoppelt werden kan. Auch ist davon nachzusehen im XIII. Cap. §. 1. die 5te Anm. und Cap. XV. §. 1. die 7te Anm. und sonst hin und wieder in den Anmerkungen. Weil aber diese Lehre einem Anfänger etwas schwer zu seyn scheinet, so will allhier noch einige Exempel beyfügen, worin die Verdoppelung der 6 oder 3 statt hat: um den Raum zu ersparen, wollen wir nur den vorhergehenden und folgenden Griff aussetzen. Es wird sonderlich diese Verdoppelung motu recto vorgenommen, um den verbotenen Octaven aus dem Wege zu gehen und der rechten Hand doch drey Stimmen zu geben, als aus folgenden Exempeln erhellet.

Verdoppelung der 6, um Octaven zu vermeiden.

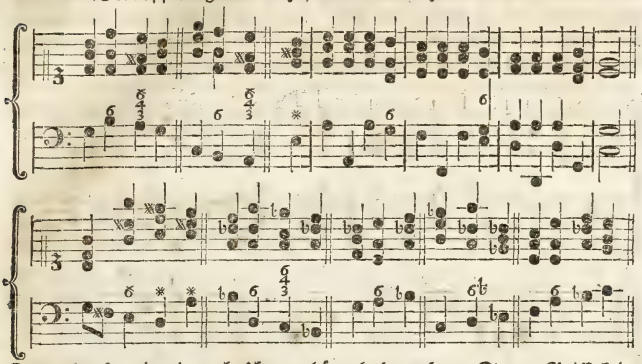
um eine verbotene Octave zu vermeiden.



Wer hier im Sexten-Griff immer die Octave nehmen wolte, der würde seine Unwissenheit verrathen; alle diese Exempel stehen motu recto, und alsdenn können am ersten Quinten und Octaven gemacht werden; (wie man denn spricht: **Quinten und Octaven machen**; dadurch lauter verbotene Quinten und Octaven verstanden werden.). Hier hat nun die 6 verdoppelt werden müssen, weil sie oben lag. Nun wollen wir auch Exempel hersetzen, da beym Sexten-Griff die Terzie oben lieget, und also verdoppelt werden kan, z. E.

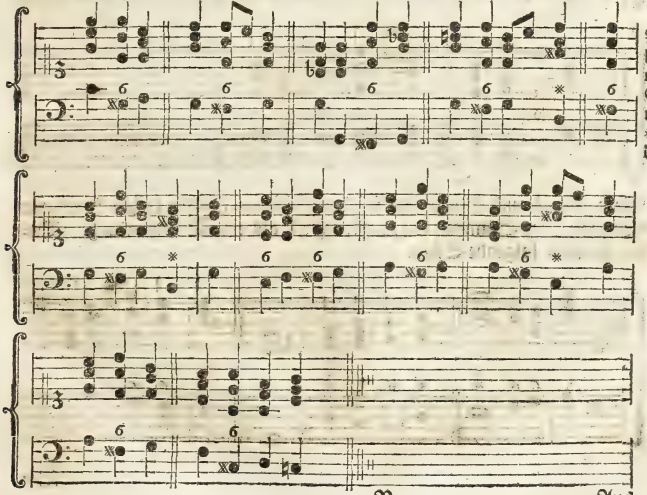
Ver-

Verdoppelung der Terzie, um Octaven zu vermeiden.



Verdoppelung der Terzie beym Sexten Griff, um die Octave zu vermeiden.

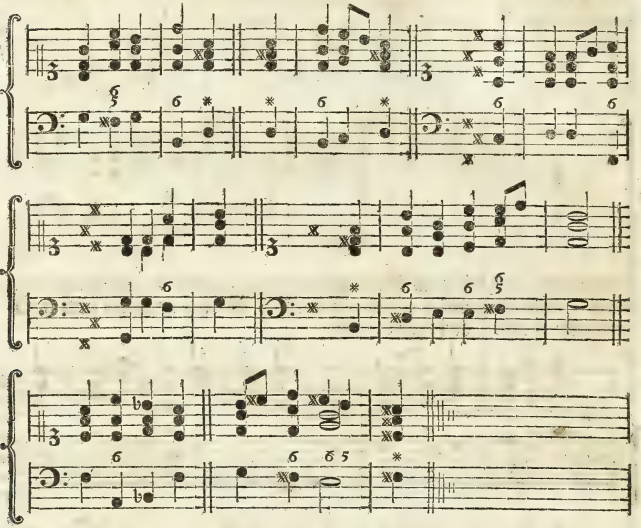
Ferner darf, wie wir auch schon gehöret haben, beym Sexten-Griff kein fremd * oder erhöhend ♮ verdoppelt werden, sondern an dessen statt wird wieder die 6 oder 3 verdoppelt, als:



Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten Griff, um ein fremd * nicht zu verdoppeln.

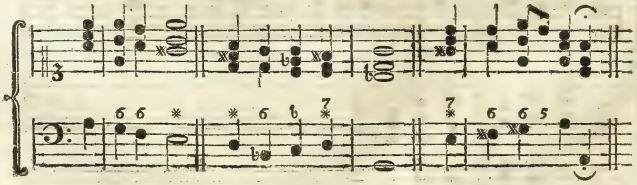
Aus diesen Exempeln sehen wir, daß so gar motu contrario die Octave beym Sexten-Griff wegbleiben muß. Es geschicht aber diese Verdoppelung auch wohl deswegen, damit die Mittel-Stimmen einen bessern Gang bekommen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff, um den Mittelstimmen einen bessern Gang zu geben.



Man hat Gänge, da der Vnisonus am besten.

Doch gibt es auch Gänge, wo sich der Vnisonus (da die rechte Hand nur eigentlich zwey Stimmen hat) besser schickt, als eine Verdoppelung. Dahin gehören folgende Sätze:



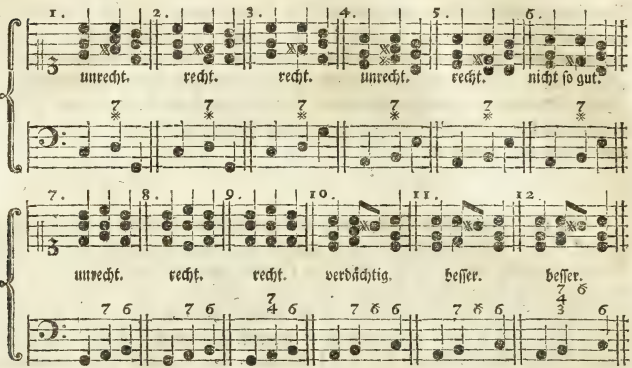
Die

Die Note, welche oben und unten einen Strich hat, stehet im Vnisono: die Verdoppelung hat hier nicht gut statt, denn es ist nicht üblich, in einer Folge etlicher Serten-Griffe die Sexte zweymal nacheinander zu verdoppeln. Die Octave würde hier im ersten Exempel einen ungeschickten Gang, im andern Exempel verbotene Octaven, und im dritten eine Verdoppelung des fremden Creutzes verursachet haben; dahero denn der Vnisonus hier am besten ist.

Vom Quinten-Verbot, und an welchen Stellen leicht verbotene Quinten können gemacht werden.

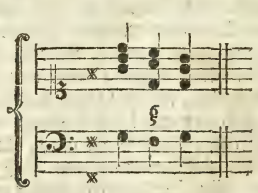
§. 14. Jetzt ist es Zeit, auch ein wenig vom Quinten-Verbot zu reden. Von verbotenen Octaven, wie sie sonderlich beym Serten-Griff können gemacht werden, ist schon zur Gnüge geredet worden; von den verbotenen Quinten aber ist noch nicht viel vorgefallen. Bey Liedern, wo der rechten Hand gewiesen wird, ob sie herauf oder herunter gehen soll, findet man eben nicht viel Gelegenheit (wenn anders der Baß dazu von einem Music-Verständigen ist gesetzet worden, denn es gibt selbst in alten gedruckten Choral- und Melodeyen-Büchern ungeschickte Bässe gnug, da die rechte Hand selbst beym reinen Accord nicht einmal dreystimmig agiren oder spielen darf) zwey Quinten nach einander in einer und eben derselben Stimme zu nehmen. Dis kan aber geschehen, wenn zwey Töne motu recto (in gerader Bewegung) einen reinen Accord haben, und zweymal nach der Reihe die Terzie in der obersten Stimme haben; so dumm aber wird wohl keiner, der sich unterstehet einen Baß zur Melodie zu setzen, seyn, daß er zweymal nach der Reihe die Quinte oder Octave in der obersten Stimme setzen solte, denn das wäre gar zu offenbar unrecht: der Terzien-Gang aber (wovon Cap. XV. §. 3. in der 3ten Anmerk.) ist gefährlich, wenn keine richtige Bezifferung dabey in acht genommen worden; und kan einen Unerfahrnen, der nicht weiß, welche Bezifferung statt haben kan bey dergleichen Gängen, leicht verführen, nicht nur verbotene Octaven, sondern auch verbotene Quinten zu machen. Ferner können auch zwey Quinten in eben derselben Stimme gemacht werden, wenn nach einem reinen Accord, die um einen Grad steigende Note eine Septime hat, als wozu denn auch, wie schon gesagt, oft die Quinte kan genommen werden. Dergleichen Gang findet sich nun wohl bey Liedern; dahero hat man, ehe man zum Septimen-Griff die Quinte mit nimt, Acht zu haben, daß man nicht diese oder jene Mittel-Stimme mit dem Baß zweymal nach einander in Quinten fortgehen lässet. Wir wollen solches mit ein paar Exempeln erläutern.

Exempel, darin die Quinten offenbar liegen, und wie sie zu corrigiren.



Erläuterung. Im ersten Exempel liegt im Accord zu *c*, die Quinte $\bar{g}$ im Alt, und im Septimen-Griff zu *d*, liegt die Quinte $\bar{a}$ wieder im Alt. Im 4ten Exempel liegen wieder zwey Quinten nach einander im Alt, nemlich, zu *A* und *H*, hat der Alt $\bar{e}$ und *fis*, als welches die Quinten zu *A* und *H* sind. Im siebenten Exempel geht der Tenor mit dem Baß bey *G* und *A* in Quinten fort, bey *d*, $\bar{e}$. Dieses ist nun nicht zu dulden; denn es ist schnurstracks wider das Quinten-Verbot gehandelt und taugt nicht. Im 10ten Exempel, wo das Wort **verdächtig** unter stehet, hat der Alt nun zwar mit dem Baß auch zwey Quinten, nemlich zu *A H* das $\bar{e}$ und $\bar{f}$. Es sind diß aber keine zwey vollkommene Quinten, (denn die reine Quinte zu *H* ist *fis*), es darf aber wohl eine unvollkommene Quinte auf eine reine, selbst in der Ober-Discant-Stimme, folgen, und findet man dergleichen hie und da, als:

Eine unvollkommene Quinte darf wohl auf eine reine folgen,



Hier ist in der Discant-Stimme zu *g* die Quinte $\bar{a}$ im Discant, und hernach hat *fis* §, da denn $\bar{c}$, als eine falsche oder kleine Quinte zu *fis*, wieder im Discant lieget; dieses ist nun erlaubet und geschicht sehr oft. Wolte ich

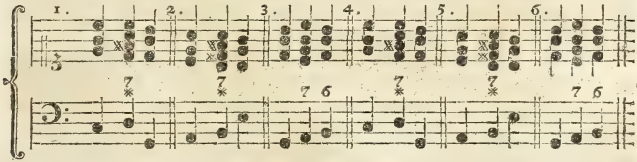
hier

hier aber nach der falschen Quinte $\frac{7}{7}$, zu *g* die reine Quinte $\frac{7}{4}$ im Accord wieder im Discant nehmen, so geschähe der falschen Quinte, als welche unter sich resolviren muß, ihr Recht nicht; daher es denn nicht erlaubt ist, nach einer falschen Quinte motu recto eine reine Quinte folgen zu lassen. Nun können aber solche Quinten beym Septimen-Griff gar leicht vermieden werden, wie aus Exempel 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 und 12 deutlich zu ersehen; als da ist im ersten Exempel statt der Quinte, welche sonst oft zum Septimen-Griff passet, wenn die 7 oben lieget, die Octave *a* genommen worden; im dritten Exempel ist der Einklang (der Vnisonus) bey *fis* für Alt und Tenor gebraucht worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem 5ten und 6ten Exempel. Die Quinte des siebenden Exempels ist N. 8. durch Verdoppelung der Terzie, und N. 9. durch die 4, welche im vorigen Griff gelegen und auch im folgenden Griff liegen bleibet, vermieden worden; daß zur 7 statt der 3 oft die 4 kan genommen werden, ist Cap. XV. §. 6. in der 5ten Anmerk. gezeiget worden. Das 10te verdächtige Exempel ist im 11ten Exempel durch den Einklang und im 12ten abermal durch die 4 bey der 7 und 3 verbessert worden. Man kan hier auch zu *H* die Octave nehmen und hernach beym Sexten-Griff zu *c* die 6 verdoppeln. Es kan aber ein vierstimmiger Griff solche Quinten auch bedecken, wie wir im folgenden §pho zeigen wollen.

aber nicht eine reine auf eine unvollkommene Quinte.

§. 15. Ein vollstimmiger Griff, zur rechten Zeit angebracht, kan die sonst nicht erlaubte Quinten und Octaven auf eine bequeme Art bedecken und entschuldigen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

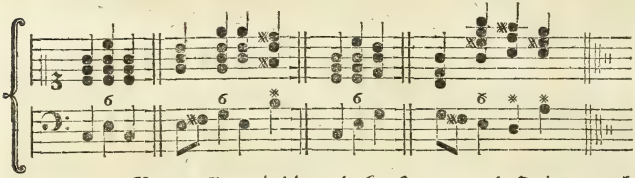
Ein vollstimmiger Griff entschuldiget die Quinte und Octave.



Wer also in diesem Fall, wenn die Septime oben lieget, die 8 mit nimt; wenn aber die Terzie oben lieget, die Terzie verdoppelt, der bedeckt solche Quinten, und gehören dergleichen bedeckte Quinten nicht unter die Zahl der **verdeckten** Quinten, (denn bedeckt und verdeckt ist nicht einerley) wovon wir bald etwas melden werden. N. 3. aber kan, weil doch die Septime hier im Durchgange stehet (Cap. XIV. §. 11.) bloß mit der Terzie sehr bequem gespielet werden: wer aber im Discant gerne drey oder vier Töne haben will, der kan es machen, wie hier angezeiget ist. Diese Bedeckung der Quinten wäre nun also zu erklären. Es sind eigentlich nur

Wie solches zu vier erklären.

vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, und doch können der Sänger, die zusammen Chor-mässig singen, wohl achte, und noch mehr seyn. Wir setzen, es wären acht Sänger, zwey Discantisten, zwey Altisten, zwey Tenoristen, zwey Bassisten; da denn, so lange das Accompagnement vierstimmig wäre, immer zwey Sänger im Vnisono sängen, bey einem vollstimmigen Griff aber hätten entweder die beyden Altisten, oder auch die beyden Tenoristen, ein ieder einen aparten Ton; da denn in unserm Exempel N. 1. der erste Altiste, wie aus N. 4. zu ersehen, *c a g* und der andere Altiste *g fis g* sünge; im 2ten Exempel sünge der erste Altiste (wie aus N. 5. zu ersehen) *a fis e* und der andere hätte *e dis e* zu singen. Im dritten Exempel ist die Tenor-Stimme doppelt, da (wie aus N. 6. zu ersehen) der eine Tenoriste *g e d* und der andere *a c d* zu singen hätte; die Discantisten und Altisten hielten den Vnisonum: auf diese Weise nun, werden die Quinten bedeckt und die verbotene Quinten vermieden; wie ich nun denke deutlich gezeiget zu haben. Eben auf die Art, nemlich vermittelst eines vierstimmigen Griffs, wird auch eine sonst verbotene Octave beym Sexten-Griff bedecket und erlaubet, wie aus folgenden Exempeln erhellet, und aus dem vorigen leicht zu erklären ist.



Von verdeckten Octaven und Quinten überhaupt.

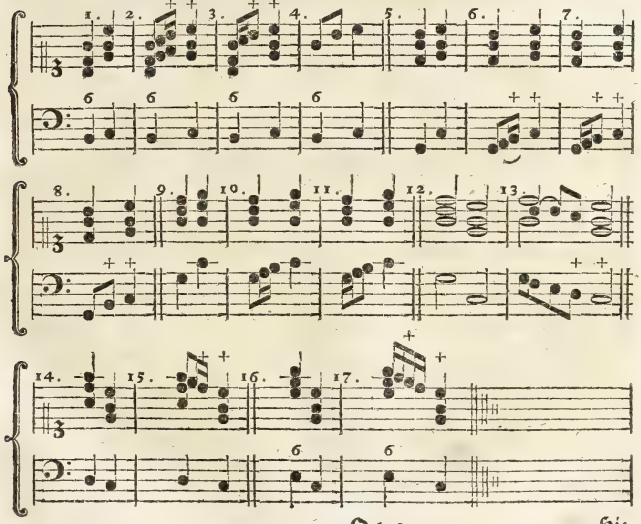
§. 16. Nun wollen wir die verdeckte Octaven und Quinten auch ein wenig aufdecken und sie einem Liebhaber zeigen; sie können in der obersten oder in den beyden Mittel-Stimmen liegen; doch sind sie im Alt so schlimm nicht, als im Discant und Tenor, zumal wenn zwischen der Tenor- und Baß-Stimme ein grosser leerer Raum (Vacuum) ist. Ueberhaupt aber (wenn nemlich die Baß-Stimme dem Tenor nicht gar zu ferne ist,) hat es mit den verdeckten Octaven und Quinten so sehr viel nicht zu bedeuten, daß man so gar verschiedene muß passiren und gelten lassen, sonderlich in der Alt-Stimme. Bey Spielung der Lieder darf eben nicht viel darauf reflectiret werden, denn da hat man eine Vorschrift, wie die rechte Hand liegen soll, nemlich, die Melodie im kleinen Finger. Der Componist, oder der den Baß zu den Lieder-Melodien setzet, muß den Baß von rechtswegen so einrichten, daß der Spieler nicht gezwungen wird, verdeckte Quinten oder Octaven zu machen.

§. 17.

§. 17. Es sind aber die verdeckten von den offenbaren verbotenen Octaven und Quinten darin unterschieden. Unbedeckte und gänzlich verbotene Quinten und Octaven aber sind, wenn Eine und eben dieselbe Stimme mit dem Baß zweymal in Quinten und Octaven nach der Reihe fortgehen. Verdeckte Quinten und Octaven aber entstehen, wenn man die durchgehende unausgeschriebene Noten dieser oder jener Stimme, es mag nun im Baß, Discant, Alt oder Tenor seyn, hören lässet. Es herrschet dabey immer motus rectus oder motus obliquus. Motus rectus kommt hier zwar nicht also vor, daß beyde äusserste Stimmen Discant und Baß mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, nein: sondern der motus rectus ist allhier, daß eine Stimme *gradatim* **herauf**, und die andere *per saltus* (Sprungsweise) **hinauf** gehet; oder umgekehrt, daß eine Stimme *gradatim* **herunter** und die andere *per saltus* **herunter** gehet; eine solche Bewegung möchte motus mixtus genant werden. Inzwischen können auch wohl beyde Stimmen per saltus gehen, wie die Exempel es ausweisen. Es offenbaren sich also dergleichen verdeckte Octaven und Quinten, wenn man in derjenigen Stimme, so im Sprunge stehet, die durchgehende Noten mitmachet, wie aus folgenden Exempeln, da die verdeckte Octave vorfällt, zu sehen;

Worin die verdeckten von den offenbar verbotenen unterschieden.

An welchen Stellen verdeckte Octaven können gemacht werden.

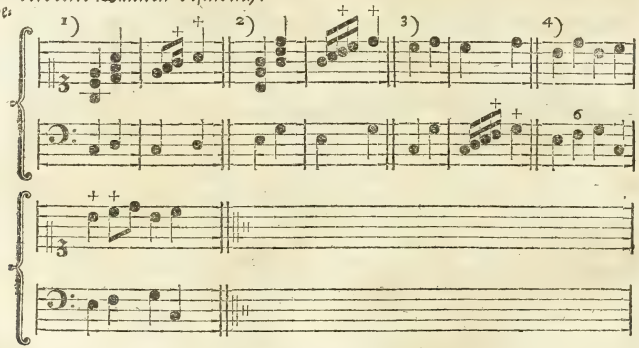


Wann sich die verdeckte Octave offenbaret.

Hiedurch meyne die Octaven aufgedecket zu haben. Wir sehen hieraus klar, daß die Octave verdeckt ist und sich erst offenbaret, wenn man die durchgehende Noten aussetzet. Bey N. 2. und 13. kommen zu den verdeckten Octaven auch zugleich die verdeckten Quinten zum Vorschein in der Alt-Stimme. Nemlich im 2ten Exempel sind im Alt zwey durchgehende Noten *e f*, nun ist $\overline{f}$ zu *H* (welches noch zu diesem *f* mit gilt) zwar nur eine falsche, und $\overline{g}$ zu *c* nur eine vollkommene Quinte; allein es ist schon §. 14 gesaget worden, wie auf eine falsche Quinte keine reine Quinte folgen darf, es kan aber wohl (sonderlich im **Heruntergehen**) auf eine reine Quinte eine falsche folgen. Bey N. 10. und 11. möchten die Octaven $\overline{h}$ $\overline{c}$ noch am leidlichsten seyn, erstlich, weil sie im Alt vorkommen; zweytens, weil der Baß nicht weit von der rechten Hand entfernet ist. Man sehe übrigens die mit + bemerkte Noten gegen den Discant oder Baß an, so wird man die Octaven erkennen. Wir nehmen hieraus noch diese **Regel**, daß man bey Ausfüllung eines Quarten-Ganges vorsichtig seyn müsse, oder man bringet offenbare Octaven vors Gehör.

Exempel, darin sich verdeckte Quinten befinden.

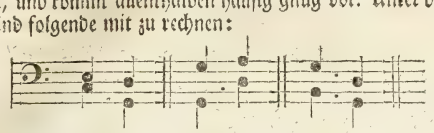
§. 18. Nun wollen wir auch einige Exempel hersetzen, worinnen verdeckte Quinten befindlich:



Motus contrarius verhindert auch verdeckte 8ven und 5ten zu machen.

Der Motus contrarius ist das sicherste Mittel, allen verdeckten Quinten und Octaven zu entgehen; daher solcher bey Setzung eines Basses zu einer Lieder-Melodie billig fleissig solte in Acht genommen werden. Ich finde nicht nöthig, mich weitläuftiger damit abzugeben, oder Exempel herzusetzen, in welchen Fällen verdeckte Quinten oder Octaven passiren oder nicht passiren können. N. 5. des vorigen Syphi ist im Schlusse eines Satzes

ges erlaubt, und kommt allenthalben häufig gnug vor. Unter die erlaubten Quinten sind folgende mit zu rechnen:



Welche verdeckte Quinten erlaubet sind.

Das Punct zeiget die Stelle der verdeckten Quinte: wer solche Gänge nicht ausfüllet und durchläuft, der thut am besten. Diß mag genug seyn von verdeckten Quinten und Octaven, womit man ohnedem einen Anfänger wohl verschonen mag: gut gnug, wenn er die offenbare Quinten und Octaven einsehen und vermeiden lernet. Zur Probe wollen wir nun auch noch ein wenig vom vollstimmigen Spielen hiezu fügen.

Vom vollstimmigen Spielen überhaupt.

§. 19. Bishero haben wir uns bloß mit dem vierstimmigen Accompagnement beschäftiget, da nemlich die rechte Hand drey Töne und die linke Hand Einen Ton hat; diß heißt nun ein vierstimmiges Accompagnement. Wir haben auch schon gesehen, wie die rechte Hand zuweilen einen vollen Griff von vier Stimmen nehmen kan; das ist nun ein fünfstimmiges Accompagnement oder Spielen, (warum aber solte man das Choral-Spielen eines Organisten bey einer ganzen Gemeine nicht auch ein Accompagnement nennen, da es doch nichts anders als eine Begleitung des Singens der Gemeine ist). Ferner ist auch angezeiget, wie die linke Hand wohl in Octaven gehen dürfe, welches bey einem drey- bis vierstimmigen Spielen der rechten Hand fast erforderlich ist; das wären denn zwey in der linken und vier Töne in der rechten Hand, und also ein sechsstimmiges Spielen. Nimt nun aber die linke Hand drey und die rechte Hand vier Töne, das wäre siebenstimmig; wenn aber die linke Hand eben wie die rechte auch vier Töne nähme, so würde es achtstimmig. Ordentlicher Weise erstrecket sich die Vollstimmigkeit nicht weiter: denn ob wir zwar in allen zehn Finger haben, damit Tasten könten niedergeschlagen werden, so sind doch die Griffe so bewandt, daß sie nicht mehr als vier Finger ieder Hand zu ihrer Anschlagung bedürfen; einige wenige (sonderlich Nonen-Griffe) ausgenommen, wo grosse lange Hände Gelegenheit haben, fast alle zehn Finger zu gebrauchen.

Regel, die beym vollstimmigen Spielen in Acht zu nehmen.

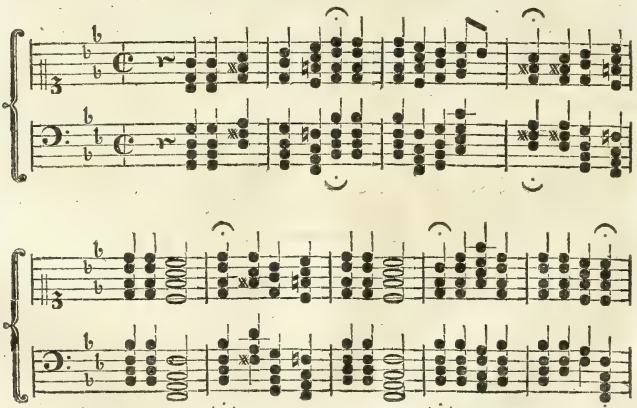
§. 20. Die **Regel** nun, welche man dem gibt, der gerne vollstimmig spielen will, (als welches denn auch oft gute Dienste thun kan) ist diese: „Man bemühe sich die weite Distanz oder den leeren Raum (das „Vacuum) zwischen der obersten (Discant-) Stimme und dem Baß mit „beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die **rechte Hand** alle im Accord oder in andern Griffen **unter sich nächst gelegene**, die **linke Hand**

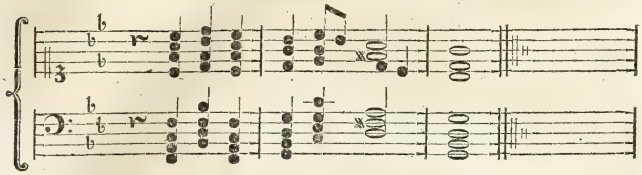
„aber alle im Accord oder Griff über sich nächst gelegene zwey bis drey „Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die in gedachten „Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden Quinten oder Octaven zukeh„ren, so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Kün„ste iederzeit 6, 7 bis 8 stimmig ausfallen.„ Was aber nun die Anzahl der Töne betrifft, welche eine iede Hand beym 6 bis 7 stimmigen Griff zu nehmen hat, so siehet man hier bloß auf die Bequemlichkeit der Hände. Eine iede Hand nimt so viel Töne, als sie bequem greiffen kan: beym sechsstimmigen Accompagnement haben beyde Hände oft drey Töne; und beym siebenstimmigen Accompagnement hat bald die rechte, bald die linke Hand vier Töne, und drey Töne. Wer mit dem bishero gelehrten vierstimmigen Accompagnement erst gut und ohne Mühe fertig werden kan, (eher rathe auch das vollstimmige nicht an) dem wird ein vollstimmiges Accompagnement (wenn anders die Hände groß und geschickt dazu sind) sehr leicht fallen, und hat er die itzt gegebene Regel nur zu observiren.

Probe eines vollstimmig ausgesetzten Liedes aus *g moll*.

§. 21. Zur Probe wollen wir das Lied: **Auf meinen lieben GOtt** ꝛc. welches Cap. X. §. 8. vierstimmig ist exerciret worden, allhier vollstimmig aussetzen.

Auf meinen lieben GOtt ꝛc.



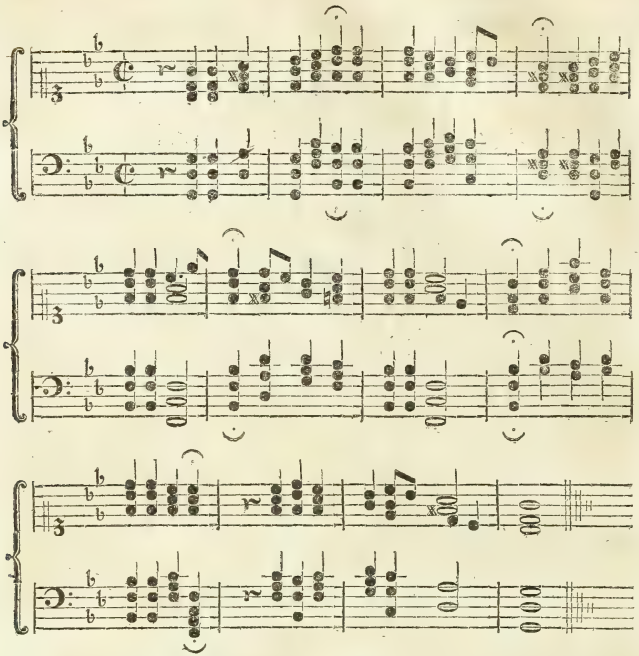


Diß iſt nun ſo vollſtimmig, daß allein beym Accord zu *g*, wo im Diſcant die Tertie *b* oben lieget, nur noch ungeſtrichen b könte genommen werden, welches aber ein wenig unbequem zu greiffen iſt; im Accord zu *f* wo die Quinte *c* oben lieget, iſt noch das ungeſtrichene *a*, welches aber die Hände nicht greiffen können; ſonſten iſt hier allenthalben das Vacuum oder der leere Raum zwiſchen Diſcant und Baß ausgefüllet. Hier kan man nun ſeine Hände exerciren, damit man ſich gewöhne einen vollſtimmigen Griff im Diſcant und Baß greiffen zu lernen: wer es nicht gewohnt iſt, dem kömmt es im Anfange fremde vor. Wir finden hier mehrentheils ein ſieben- bis achtſtimmiges Accompagnement, einige mal gibt es nur ein ſechsſtimmiges, nemlich bey *d* und *fis*. Wer nun auf der Orgel vollſtimmig ſpielen will, der hat ſich zu merken, daß er in der linken Hand, wenn die Baß-Note in der groſſen Octave befindlich iſt, alsdenn keine Terzie nimt, ſondern ſie alsdenn weglaſſen muß, vornemlich wenn er ein ſechzehnfüſſiges Regiſter angezogen hat; dahero müſte hier im Griff zu *G* das *B*, zu *F* das *A*, und zu *B* das *d* wegbleiben: doch davon wird bald ein mehreres vorkommen. Bey Spielung dieſes Liedes greiffet die rechte Hand die Noten, ſo im Diſcant ſtehen; und die linke, die im Baß ſtehen. Es iſt aber nicht nöthig, eine egale Vollſtimmigkeit in allen und ieden Griffen immer zu beobachten. Ich habe dieſes Lied nur ſo ausgeſetzet, um einem Anfänger zu zeigen, was vollſtimmig im höchſten Grad heiſſe; es iſt auch eben mein Zweck nicht die Lehre vom vollſtimmigen Spielen, und welche Stimmen, ſonderlich bey Griffen, worinnen Diſſonanzien vorkommen, im Baß können verdoppelt werden.

Anmerkungen hierüber.

§. 22. Es könte unſer Lied auch ſo geſpielet werden:

Eben dieſelbe Melodie, fünf- bis ſechsſtimmig ausgeſetzet.



Hier ist alles fünf bis sechsstimmig. Vom Pedal und dessen Gebrauch, als wodurch man noch mehr Gelegenheit bekommt zum vollstimmigen Spielen, wird im folgenden Capitel etwas vorkommen. Man thut sehr wohl, wenn man sich ein wenig im vollstimmigen Spielen übet: es können sonderlich Organisten dergleichen bey starken Gemeinen nicht gut entbehren, wollen sie anders haben, daß ihre Orgel dem ganzen Chor Sänger, ich meyne der Gemeine, zur Stütze dienen soll; ein vierstimmiges Spielen ist oft zu schwach. Hiermit schliesse dieses Capitel; und will denen Liebhabern der Orgel zu gefallen, noch ein wenig von der Orgel, und ihrem Bau, und vom Spielen darauf, im folgenden Capitel hinzufügen.

CAPVT

CAPUT XVIII.

Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art, darauf zu spielen.

§. 1. Ein ieder Musicus muß sein Instrument, worauf er spielet, so viel möglich, vorhero kennen lernen, ehe er anfängt darauf zu spielen. Weil wir nun in diesem ersten Abschnitte nicht allein die Principia des General-Basses auf eine deutliche Art abgehandelt, sondern auch hauptsächlich einen Unterricht gegeben haben, einen Choral vierstimmig oder nach dem General-Baß zu spielen; ein Choral aber am meisten vom Organisten auf der Orgel muß gespielet werden, daher denn der Organist sein kostbares Instrument vor allen andern wohl kennen muß: so habe dieses Capitel der Orgel und den Orgelspielern gewidmet. Anlaß zu diesem Capitel.

§. 2. Ein Organiste, der seinem Amte wohl vorstehen will, hat bey seinem Orgelschlagen vornemlich auf drey Puncte wohl acht zu haben: 1) daß er seinem ihm anvertrauten künstlichen Instrumente, durch ungeschicktes Verfahren oder Spielen keinen Schaden zufüge, zum Nachtheil einer ganzen Gemeine: 2) daß er sich bemühe, die grossen und vielen Vorzüge seines beliebten Instruments an den Tag zu legen und zu gebrauchen: 3) Daß er sich bemühe, den Zweck seines Spielens vor Augen zu haben, und dasselbe so suche einzurichten, daß der öffenliche Gottesdienst, als wozu dieses Instrument ja einzig und allein, auf Kosten einer ganzen Gemeine, in der Kirche ist gesetzet und gleichsam gepflanzet worden, dadurch keinesweges gehindert, sondern die Andacht und Erbauung, sonderlich beym Singen geistlicher und lieblicher Lieder, vielmehr befördert und erhalten werde. Diß sind drey Puncte, die einen Organisten, wenn er solche fleissig beherziget, bey GOtt und Menschen gefällig und nützlich machen. Wir wollen bey diesen dreyen Puncten ein wenig stehen bleiben, und einen nach dem andern vornehmen. Drey wichtige Stücke, worauf ein Organist bey seinem Spielen zu achten.

§. 3. Niemand erwarte allhier von mir eine weitläuftige Beschreibung vom Bau einer Orgel und von ihrer künstlichen Zusammenfügung: denn bin ich gleich bis hieher weitläuftig gewesen, so bin ich es mit Fleiß gewesen, aber nur im General-Baß; von der Orgel aber will nur ein und anders kürzlich anzeigen. Es ist nöthig, daß ein ieder Organist seine Orgel, sie mag so groß oder klein seyn als sie wolle, kenne, und die Art, wie selbige gebauet und eingerichtet ist, wohl wisse. Es ist bekant, daß es überall noch viele alte Orgeln gibt, die noch nach der alten Mode gebauet sind; die Invention und die Bau-Art der Orgelmacher ist auch sehr verschieden. Viele alte Orgeln haben ihre fast schon eingewurzelte Fehler und Gebrechen, und sind gleich einem Patienten, mit dem säuberlich muß verfahren werden, und Ein ieder Organist muß seine Orgel kennen.

womit ein Organist vorsichtig und zärtlich muß umgehen, zumal wenn die Gemeine nicht vermag, sie repariren zu lassen. Andere Organisten haben gute Orgel-Werke unter Händen: die sind nun glücklich, und haben destomehr dahin zu sehen, daß kein Schand-Fleck daran komme. Einige Orgeln haben Spring- andere Schleiff-Laden, und was dergleichen Unterschiede zwischen Orgeln und Orgeln mehr seyn mögen. Nun muß ein ieder Organist wissen, was er vor eine Orgel unter den Händen hat, damit er sich darnach richten und drein schicken lerne.

Was er vornemlich davon wissen muß.

§. 4. Ueberhaupt solte ein ieder, der sich auf die Organisten-Kunst leget, vornemlich auch dahin sehen, daß er die Structur oder Einrichtung der Orgel kennen lernete, daß er sagen könte, wie die Wind-Lade beschaffen; wozu die mancherley Stücke und Theile, die man an einer Orgel findet, nützeten; was einem Orgel-Werke schädlich, und was zu dessen Erhaltung dienete; wie mit den Rohr-Werken umzugehen, wie sie zu stimmen, und wie dieser und jener kleine Fehler leicht zu verbessern wäre; woher das Heulen käme, und wie es mannigmal leicht zu stillen; was ein grosser oder kleiner Fehler an einer Orgel wäre; wie mit der Verwechselung der Register umzugehen; von der Dispositon einer Orgel; wie die Temperatur oder Stimmung der Orgel beschaffen, und aus welchen Ton-Arten auf den meisten Orgeln, sonderlich auf der seinigen, am reinesten zu spielen ist. Dieses alles wäre eine nützliche Materie, um einen besondern kleinen Tractat davon zu schreiben, und zwar auf eine so deutliche Art, daß ein ieder Organist, ohne andere Bücher dabey zu gebrauchen, sich dessen mit Nutzen bedienen könte. Ich habe schon etwas davon entworfen, welches vielleicht einmal weiter könte ausgeführet und dem Druck überlassen werden: wenn ich aber wüßte, daß eine geschicktere Feder, als die meinige, dieses alles in gehöriger Deutlichkeit und Weitläuftigkeit den Liebhabern der Orgel treulich entdecken und beschreiben wolte; so würde meine geringe Arbeit gerne liegen lassen, und das Bessere dem Publico von Herzen gönnen.

Bey Erbauung oder Reparation einer Orgel läßt sich viel lernen,

§. 5. Wer Gelegenheit hat, eine neue Orgel bauen zu sehen, der kan hiedurch oben benanntes am besten lernen. Wer sich mit den Herren Orgelbauern deswegen freundlich bespricht, der kan vieles erfahren, das ihm hernach, wenn er einmal eine Orgel zu bespielen übernimt, grossen Nutzen bringen kan. Bey einer Reparation einer Orgel, sie mag groß oder klein seyn, kan ein Lehrbegieriger auch viele Einsichten erlangen. Es wäre derjenige gewiß kein rechter Liebhaber der Orgel, und möchte auch wohl nur ein schlechter Organist daraus werden, der dergleichen Gelegenheit hätte, und sie nicht zu seinem Vortheile anwendete. Wer nun aber

oder auch aus Büchern.

dergleichen schöne Gelegenheiten nicht hat, der muß sich hübsche Bücher anschaffen, die von der Orgel und ihrem Bau handeln, damit er daraus lerne, sich einen rechten Begriff von der Structur der Orgel zu machen.

Mir

Mir würde es zu weitläuftig werden, deswegen will ich einem Liebhaber vorerst recommendiren des redlichen Herrn Organisten, **Andreas Werckmeisters**, erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, welche anno 1754 in Leipzig bey Joh. Mich. Teubner in 8vo wieder aufgeleget worden. Es ist diese Orgel-Probe auch von Herrn **Lustig, Organisten in Gröningen**, ins Holländische übersetzet und mit Anmerkungen versehen. Item **Werneri Fabricii** Unterricht, ein neu Orgelwerk zu examiniren und zu probiren; ist 1756 zu Franckfurt und Leipzig herausgekommen, in 8vo, stark $5\frac{1}{2}$ Bogen. Aus diesen beyden kleinen Tractaten kan einer schon manches lernen. **Michael Prätorius** hat ein *Syntagma Musicum* in vier Theilen geschrieben, wovon der andere Theil, welcher teutsch abgefasset ist, von allen damals gebräuchlichen Instrumenten und vornemlich von den alten und neuen Orgeln handelt: es ist 1619 in 4to gedruckt, und also schon ziemlich alt, indessen findet ein Liebhaber doch noch manches zu seinem Vergnügen darin. Der Herr **Mattheson** hat in seinem **vollkommenen Capellmeister** das ganze 24ste Capitel des dritten Theils der Orgel gewidmet, und darin von Verfertigung und Beschaffenheit der Orgeln gehandelt. Von denen auf so mancherley Weise benenneten Orgelstimmen oder Registern findet man in den **Historisch-kritischen Beyträgen** zur Aufnahme der Music des **Herrn Marpurgs** eine hübsche Nachricht, die von ihm selbst zum Vergnügen der Liebhaber der Orgel aufgesetzet und mitgetheilet worden. Anderer vor dieses mal zu geschweigen. Ein Organist schreibt und spricht gerne von der Orgel, dahero erlaube man mir, auch kürzlich ein wenig davon hinzu zu fügen.

§. 6. Die Haupt-Theile einer Orgel, welche aber wieder aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesetzet sind, können auf drey reduciret werden. Als da ist 1) die Wind-Lade, 2) das Regier-Werk und 3) die Pfeiffen. Von iedem ein paar Zeilen. 1) Die Wind-Lade ist ein Haupt-Theil einer Orgel, daran ein Meister alles mit gar grossem Fleiß verfertigen muß; darin sind die Cancellen und Register-Schleiffe: unter derselben Wind-Lade liegt der Wind-Kasten, darin die Ventile, die Federn und die Säckleins, und das Angehänge; dieser Kasten kommt gleich voller Wind, so bald nur ein Balg getreten wird, welcher Wind denn, so bald ein Clavier niedergedrückt wird (als wodurch ein Ventil oder kleine Klappe in der Lade geöfnet wird) durch die Cancellen, Löcher der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks, worin die Pfeiffen stehen, in die Pfeiffe dringet, die den Ton hat, welchen der Organist auf dem Clavier niederdrücket. Durch diese Register-Schleife, als welche in der Lade sich auf einer accuraten Weite ziehen und schleifen lassen, dringet oder gehet vielmehr gar bequem der Wind, so lange der Register-Knopf vorne bey der Orgel ausgezogen

Von den drey Haupt-Theilen der Orgel.

I. Die Wind-lade.

ist, denn alsdenn passen alle Löcher accurat auf einander, nemlich die Löcher des Fundament-Bretts, (welches über die Cancellen liegt,) der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks; so bald aber ein Register-Knopf eingestossen, oder das Register abgezogen wird, erfolget accurat das Gegentheil und kan kein Wind durchkommen. Daß der Bälgentreter durch das Treten der Bälge der Orgel den Wind geben muß, weiß ein ieder. Es wird aber der Wind aus den Bälgen durch Canäle zum Wind-Kasten geführet, darin also, wenn anders der Canal durch ein Sperr-Ventil nicht geschlossen worden, immer ein starker heftiger Wind ist, zum Dienst des Orgelspielers. Gnug vom ersten Haupt-Theile einer Orgel.

II. Die Abstractur.

§. 7. Der andere Haupt-Theil einer Orgel ist das Regier-Werk, Abstracten, Abstractur genannt: dadurch verstehet man gemeiniglich die feinen oft sehr langen schmalen Stücken Holz vom Clavier zu den Wellen oder Walzen, welche sich am Well-Brette befinden, und dann wieder von den Walzen zu dem Ventil (oder zu der kleinen Klappe) in den Wind-Kasten; da gibts nun verschiedene Stifte, Winkelhacken, Schrauben u. d. g. Hieher gehöret auch das Regier-Werk zu den Register-Zügen, wodurch die Register-Schleiffe in der Lade sich hin und her bewegen und schleifen lassen; das Manual- und Pedal-Clavier mit seinem Zubehör.

III. Die Pfeifen.

§. 8. Der dritte Haupt-Theil bestehet aus den Pfeiffen. Diese werden wieder in zweyerley Arten eingetheilet, nemlich in **Pfeiffen-Werk** und in **Rohr- oder Schnarr-Werk**. Das Pfeif-Werk kan wieder in das so genannte **Principal-Werk** und **Flöten-Werk** eingetheilet werden.. Alles Principal-Werk ist offen, und die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite ist gleich, das heißt, sie sind von gleicher Mensur. Hierzu gehören alle Principale (so wird das Register Pfeiffen genannt, die im Gesicht stehen) von 32 oder 16 oder 8 oder 4 Fuß; die Octave von 8, 4 oder 2 Fuß; die Super-Octave von 2 und 1 Fuß. Alle Mixturen, wo verschiedene Pfeifen bey Niederdrückung eines Claviers zugleich klingen, so viel Pfeifen nun eine Mixtur auf iedem Niederschlag eines Claviers hören läßet, so vielfach wird sie genennet, als Mixtur sechsfach läßet sechs Pfeifen, die aber verschieden vom Ton sind und etwa $\overline{c}\ \overline{g}\ \overline{c}\ e\ \overline{g}\ \overline{c}$ angeben, zugleich hören; vierfach, wenn vier Pfeifen zugleich gehöret werden. Dieser Art sind auch die so genannte **Scharfe**, die **Quinten, Terzien, Sesquialteren, Rauschpfeifen, Cymbeln** ꝛc. Das Flöten-Werk ist entweder **offen** oder **gedeckt**, oder gedeckt und wieder etwas geöffnet. Es würde mir gar zu vielen Raum wegnehmen, wenn ich alle Stimmen benennen wolte, die entweder zu dieser oder jener Gattung gehörten. Wir müssen auch noch kürzlich der **Rohr- oder Schnarr-Werke**

1) Das Pfeif-Werk.

Flöten-Werk.

2) Rohr-Werk.

Werke gedenken. Diese klingen stark und prächtig, und geben einer Orgel den Nachdruck. Dahin gehören die Posaune 32 und 16 Fuß, die Trompete 16, 8 und 4 Fuß, das Regal 8 Fuß, die Schalmey 4 Fuß, Vox humana 8 Fuß, das Cornet 2 Fuß, Dulcian 8 Fuß, der Sordun 16 Fuß ꝛc. deren Körper auf unterschiedliche Art gestaltet sind; alle diese und andere Rohr-Werke werden vom Organisten gestimmt, (weil sie der Verstimmung viel mehr unterworfen sind, als das Flöt-Werk, dessen Stimmung den Orgelmachern gebühret) wenn mit einem so genannten Stimm-Eisen der messingene Drath (die **Stimm-Krücke** genannt) bald heraus, bald herein geschlagen wird; das Einschlagen erhöhet und das Ausschlagen erniedriget den Ton der Pfeife. Diese Art Pfeifen stehen immer vorne auf der Lade, damit der Organist sie stimmen, heraus nehmen, und den sich etwa daran hervorthuenden kleinen Fehler verbessern könne.

§. 9. Weil hier das Wort **Fuß** oft vorgefallen, und mancher unrichtig denken möchte, daß diese angegebene Pfeiffen-Maasse (eigentlich Ton-Maasse genannt) die Länge oder Kürze einer Pfeife anzeigete; so will einem Liebhaber die Auslegung davon geben. Zu der Zeit, da die Orgeln nur aus blossen Principal-Werken bestanden, mag die größte Pfeife, von ihrem Mundstücke, labio oder dem Einschnitt an zu rechnen, (denn der Theil einer Pfeiffe unter dem Einschnitt wird der Pfeifen-Fuß genannt, dessen Länge oder Kürze an der Ton-Maasse einer Pfeife nichts verändert) 8 Fuß hoch gewesen seyn. Es zeiget aber die bey den Orgelstimmen gebräuchliche Ton-Maasse nicht die Quantität des Werkzeuges (der Pfeifen Länge) sondern die Quantität (die Höhe oder Tiefe) des Klanges an. Eine Orgel-Stimme von 8 Fuß ist durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges der menschlichen Stimme gleich, oder stehet im Ton, wie alle Clavichordia oder Flügel; wer eingestrichen *c* auf dem Claviere singen kan, der kan auch $\bar{c}$ auf der Orgel singen von Principal 8 Fuß (und von allen andern 8 füssigen Stimmen); hält man aber $\bar{c}$ auf dem Orgel-Clavier niedergedruckt, und ziehet Octave 4 Fuß an, so höret man schon $\bar{\bar{c}}$: ziehet man aber Octave 2 Fuß an, so höre ich, wenn ich eingestrichen $\bar{c}$ niederdrücke, schon $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Wer aber eine 16 füssige Stimme anziehet und $\bar{c}$ anschläget, der höret alsdenn ungestrichen *c* und bey einer 32 füssigen groß *C*, hätte ich also fünf Stimmen, nemlich von 32, 16, 8, 4 und 2 Fuß, angezogen und drückte alsdenn eingestrichen $\bar{c}$ nieder; so würden sich alle fünf Ceen meines Clavichords hören lassen, nemlich *C*, *c*, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$. So viel hievon.

Was das Wort Fuß bey Orgeln bedeute.

§. 10. Wer nun den Bau einer Orgel ein wenig betrachtet, der kan schon begreifen, daß derselben leicht ein kleiner Fehler ankommen kan.

Vom Heulen eines Claviers, wie es zu hemmen.

Das allerverdrießlichste aber, so einem Organisten unterm Spielen wiederfahren kan, ist, wenn unvermuthet ein Heulen entstehet; da sich nemlich eine Pfeife, die nicht ansprechen soll, immer ungebeten fort hören lässet. Wer nun zwey Wind-Laden und zwey Claviere hat, (wie denn grosse Orgeln deren wol drey über einander liegend haben), der wird auch ein Sperr-Ventil haben, und dann kan man sich bald helfen. Man versperret diejenige Wind-Lade, darauf die heulende Pfeife stehet, und spielet so lange auf dem andern Clavier; nach dem Gottesdienst kan man die Ursache des Heulens aufsuchen, und den Fehler verbessern. Oft höret das Heulen auf, wenn man nur das Clavier etwas schnellend oder prallend niederschlägt. Ein sehr geringes, als ein Steinchen, ein wenig Kalk u. d. g. kan schon ein grosses Heulen verursachen, wenn es sich zwischen die Claviere oder sonst zwischen der Abstractur setzet. Jedoch kan die Schuld des Heulens auch platt an der Abstractur selbst liegen, denn darin gibt es so viele Gänge, Hacken, Angehänge und Stiften, woran leicht etwas kan verrücket werden, dadurch denn der Abstractur ihre gehörige Länge benommen wird, und das Ventil in der Lade nicht schliessen kan: das muß denn wol heulen. Oft füget sich die Abstractur durch ein rasches Anschlagen des Heulenden Claviers wieder in seine Fugen und Ordnung: will das nicht helfen, so muß man der Abstractur im Untersuchen des Fehlers nachgehen, so wird sich bald zeigen, wo der Fehler steckt. Ja es kan auch etwas auf das Ventil in der Lade gefallen seyn; diß kan nun geschehen, wenn alle oder etliche Register angezogen sind, und man, ohne Wind zu haben, auf dem Orgel-Clavier herum spielet, denn da kan dasjenige, was etwa aus der Pfeife auf das Ventil gefallen, an der unrechten Stelle liegen bleiben, weil es, wie sonst geschicht, vom Winde nicht weggeblasen wird. Wenn diß nun gleich nicht oft geschicht, so ist überhaupt das Herumspielen auf der Orgel, wenn keine Bälge getreten sind, unnütz, und kan ein unverhoftes Heulen verursachen, welches sich offenbaret, wenn Wind in die Lade kommt. Fände man nun etwas auf dem Ventil in der Lade, so muß solches sehr vorsichtig, ohne das Ventil zu weit aufzureissen, mit einem hiezu bequemen Instrument, entweder mit einer Feder oder sonst etwas, weggethan werden. Ehe man aber den Fehler in der Lade suchet, probire man erst, ob nicht der Clavis durch öfteres schnellendes Anschlagen wieder in die Höhe will. Die Veränderung des Wetters kan an der Abstractur viele Ungelegenheit und auch wol ein Heulen verursachen, wenn nemlich das Holz nicht trocken genug gewesen. Es kan auch wol eine Feder in der Lade abbrechen oder zu schwach werden, da denn eine so genannte Noth-Feder muß untergesetzet werden.

§. 11.

§. 11. Ueberhaupt ist ein Orgelwerk, weil es aus so vielen Theilen und aus so manchen kleinen Angehängen bestehet, vorsichtig zu bespielen. Man hat nicht Ursache, ich weiß nicht wie, drein zu schlagen und darauf herum zu reissen; diß verursachet nur ein groß Gerappel und Gepraſſel und kan auf verschiedene Weise Schaden thun: dagegen aber hat man auch nicht nöthig, gar zu gelinde darauf herum zu schleichen mit den Fingern; denn auch hiedurch kan ebenfalls ein Heulen zuweilen entstehen, sonderlich wenn ein Clavier ein wenig zähe oder leicht zu spielen ist. Der Organist muß wissen, zwischen beyden das Mittel zu treffen. Er soll vermittelst der Abstracten, durch Anschlagung eines Claviers, ein Ventil in der Wind-Lade öffnen, worunter sich eine Stöhn-Feder findet; da muß er nun nicht wie auf einem Clavichord spielen, sondern hinlängliche Force gebrauchen, und sein Clavier durch einen kleinen Schnell wieder aufspringen lassen, denn dadurch wird die Feder in der Lade weniger geschwächt, als durch ein langsames träges Aufheben der Finger. Auf der Orgel muß vorsichtig gespielet werden,

§. 12. Es muß also ein Organist und ein ieder der gerne orgeln will, dahin sehen, daß die Orgel immer, so viel möglich, im guten Stande bleibe, und sich in seinem Phantasiren nie so vertiefen, daß er die Art seines Instruments drüber vergisset, noch einer Orgel, weder pedaliter als manualiter, mehr zumuthet, als sie vertragen kan. Bey Ausziehung der Register haben sonderlich die muntern und flüchtigen Köpfe sich zu hüten, daß sie durch gar zu heftiges und rasches Ausziehen derselben, ihnen keinen Schaden thun, weder an der Abstractur noch an den Schleiffen in der Lade selbst, wie denn wohl geschehen kan, sonderlich wenn sie etwas drange gehen. So viel vom ersten Punct. Wir gehen zum andern Punct. damit sie keinen Schaden bekomme.

§. 13. Der Organist muß dahin sehen, daß die Vorzüge dieses prächtigen Instruments nicht unangewandt bleiben mögen. Der gröste Vorzug einer Orgel gegen einen Flügel oder gegen ein ander Clavier, ist wohl gewiß das singende Wesen derselben: denn so lange allhier ein Clavier niedergedruckt bleibet, so lange tönet und singet die Pfeiffe beständig fort. Wer nun allezeit wolte lauter geschwinde, laufende und rollende Sätze darauf machen, und Stücke, die für den Flügel gesetzet sind, darauf spielen, so wie er sie auf einem Flügel gewohnt ist, der würde der Orgel ihr Recht nicht geben. Es dürfen freylich auch wohl geschwinde Sachen sich auf einer Orgel hören lassen; allein das melodieuse Spielen, die Bindungen und eine liebliche Harmonie muß doch dabey nicht vergessen werden: denn eben alsdenn ist die Orgel angenehm, und lässet sich singend in gefälliger Abwechselung hören. Wie sie muß bespielet werden.

§. 14. Es ist ferner ein grosser Vorzug der Orgel, daß man darin so vielerley Stimmen und Register antrifft; dadurch kan denn der Orgel-Ton Worin der grosse Vorzug der Orgel bestehe.

Ton so stark und laute werden, daß eine starke zahlreiche Gemeine durch ihr Singen solchen nicht überschreyen kan. Welch ein prächtiges Getöne erregen die grosse 32 füssige, ja schon die 16 füssige Baß-Stimmen. Welch ein ansehnliches Chor so grober als feiner Pfeifen kan der Organiste mit so geringer Mühe, bloß durch ein commodes Niederdrücken des Claviers, hören lassen; wie groß ist die Anzahl solcher klingenden Pfeifen beym vollen Werk einer Orgel, worin über 40 bis 50 Register sind, wenn der Organiste mit vollen Griffen in den Händen und auf dem Pedal mit beyden Füssen die Gemeine im Singen begleitet. Gewiß eine grosse Pracht! Das mag ein Instrument aller Instrumente, Instrumentum Instrumentorum seyn. Welche Veränderung! Dieses Instrument, welches über alles Singen der Gemeine erschallet, kan nun aber auch so gelinde tractiret und gespielet werden, daß eine einzige Singe-Stimme deutlich dabey kan gehöret werden. Gewiß eine künstliche Erfindung, die höchlich zu bewundern ist. Es gibt also viele und mancherley Stimmen in einer Orgel, wie wir §. 8. schon gesehen haben. Doch gibt es grosse und kleine Orgeln. Orgeln die nur wenig, und andere die viel Simmen oder Register haben. Die Disposition oder die Wahl solcher Stimmen ist auch sehr unterschieden; in einigen Orgeln gibt es diese, in andern wieder andere Stimmen.

Allgemeine Anleitung zum Registriren.

§. 15. Nun möchte ein angehender Organist wohl gerne wissen wollen, welche Stimmen sich am besten mit einander hören lassen, oder was er etwa im Vorspiel seines Liedes vor Register anzuziehen habe, und wie er mit dem Registriren kunstmässig variiren könne. Hie könte nun freylich wohl ein Unterricht statt haben, allein weil die Dispositionen der Orgeln so verschieden, und die Veränderungen unzählich seyn können, so ist nicht möglich weitläuftig zu zeigen, wie die Stimmen mit einander zu verbinden; deswegen will nur überhaupt etwas davon ins allgemeine sagen. Alle Principal-Werke können zusammen genommen werden (§. 8.): denn sie sind alle gleicher Mensur uud aus einerley Fundament gearbeitet: wer eine Trommet 8 oder 16 Fuß in seiner Orgel hat, der ziehet solche hiebey zum vollen Werke an unterm Singen. Das Flöten-Werk wird eben nicht zum vollen Werck angezogen, wohl aber die Quinta dena 16 Fuß, wenn das Principal nur 8 Fuß ist. Es ist bey Ziehung der Register zu sehen, daß in iedem Accord (wie die Orgelbauer sprechen) d. i. unter denen angezogenen Registern sich eine 8 füssige Stimme befinde, denn eine 4 füssige Stimme kan nicht ohne eine 8 füssige gebraucht werden; man müste denn sehr geschwinde Läufe und Passagien darauf machen. Doch kan man im Vorspiel zu einem Rohrwerk von 8 Fuß wohl eine 2 füssige Stimme nehmen (daß also 4 Fuß wegbleibet). Sonsten hat man bey Anziehung der Register zu observiren, ob man einstimmig (durch Passagien) oder vielstimmig

mig (d. i. mit Griffen) spielen will. Bey einstimmigen Spielen kan man wohl 16 und 4 Fuß bey einander nehmen, als Quintadene 16 Fuß und eine Flöte 4 Fuß. Zum Flötenwerk nimt man keine Mixturen. Ferner wird ein Rohrwerk, als eine Trommete 8 Fuß, selten allein gebraucht, sondern damit vereiniget man Octave 4 Fuß oder Principal 8 Fuß. Man hielte vor diesem dafür, daß zwo gleiche Stimmen von 8 Fuß von einerley Mensur zusammen gezogen, nicht rein klängen; allein wenn sie nur rein gestimmet sind, so kan es wol angehen. Uebrigens muß sich das Pedal nach der Stärke des Manuals richten. Nach diesen allgemeinen Anmerkungen kan ein ieder Organiste sich im Ziehen der Register seiner Orgel selbst üben, und seine Orgel nach verschiedenen Zügen probiren.

§. 16. Nun noch ein wenig vom Pedal. Ist nun bey einer Orgel ein Pedal, so wird bekanter massen darauf der Baß mit den Füssen getreten. Nun ist die Frage: was soll die linke Hand (als welche sonst den Baß spielet) denn machen? Antwort: Wer vierstimmig spielen will, der nimt in der rechten Hand bloß und allein die Melodie oder die Discant-Stimme; und mit der linken Hand greifet er die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, dazu; und **auf dem Pedal tritt er den Baß.** Hier bekömmt nun die rechte Hand Freyheit, die Melodie manierlich zu spielen; und ist solch vierstimmig Spielen, wenn die Harmonie rein eingerichtet ist, bey einer kleinen Versammlung Leute auf einer grossen Orgel auch stark und durchdringend gnug. Wer aber in den Haupt-Predigten in grossen Kirchen nur immer vierstimmig spielen wolte, der würde machen, daß man zwar seinen Baß im Pedal stark genug, die Melodie aber mit den Mittel-Stimmen sehr wenig verstehen würde. Dahero macht ein verständiger Organist nun einen Unterscheid unter einer kleinen oder grossen Versammlung. Ist die Versammlung groß, so werden viel Register angezogen und man spielet vollstimmig (6, 7, 8 oder 9 stimmig); ist sie aber klein, so hat man so viele Register auch nicht nöthig anzuziehen, und man spielet 4 bis 5 stimmig. Doch ist beym vollstimmigen Spielen noch zu merken, daß man in der Tieffe, nemlich in der grossen Octave, nicht vollstimmig spielet, d. i. man nimt keine Quinte, vielweniger eine Terzie, zur Octave. Als wenn ein Accord zu *C* im Schluß eines Satzes, oder auch sonsten käme, da der Discant eingestrichen $\bar{c}$ hat, und also die rechte Hand den Griff $\frac{c}{g}{}^{e}$ hat, da macht die linke Hand nur c und das Pedal auch *C*. Wer hier nun in der linken Hand, wenn ein 16 füssiges Register angezogen wäre, $\frac{c}{G}{}_{C}^{E}$ nehmen

Vom Pedal-Spielen.

Vierstimmig.

Vollstimmig.

wolte, der würde bald hören, wie unangenehm, sonderlich in Rohrwerken, dieses klingen würde. Fremde ** verdoppelt man nicht leicht in der linken Hand. Einige fangen auch an, die linke Hand bloß mit dem Pedal in vnisono gehen zu lassen; und spielen also den Baß mit der linken Hand und dem Pedal zugleich, damit der Baß, welcher doch das Fundament der ganzen Harmonie ist, desto heller und stärker möge hervorragen; hie muß ein ieder wissen, was und warum er dieses oder jenes thut. Wenn kein Pedal bey einer Orgel ist, so ist es ganz gut, daß die linke Hand den Baß durch Octaven verstärket; allein wo ein Pedal mit ziemlichen starken Stimmen ist, da weiß ich nicht, wie solches zu approbiren stehet.

Was bey der Art, die Orgel zu spielen, zu vermeiden.

§. 17. Ferner merken wir noch an, daß es nicht orgelmässig gespielet heissen kan, wenn man sich, selbst bey Spielung eines Chorals unterm Singen, nicht auf Bindungen leget, sondern die Töne alle immer zugleich aufhebet, welches denn ein getrennetes und gebrochenes Spielen ist. Es ist besser, daß man bindet, und aus dem vorigen Griff die Töne, welche zum folgenden Griff wieder gelten, liegen lässet. Beym Accompagniren mit der Orgel zu einer Kirchen-Music muß man freylich die Töne nicht so heulen lassen, sondern etwas kurz abbrechen. Einige haben auch die Gewohnheit, den Baß im Pedal nur anzustossen und kurz abzubrechen; diß hat mir nie gefallen wollen: denn da die ganze Gemeine singet und einen Ton an den andern füget; ey warum will denn der Orgelspieler, (der mit seinem Pedal die Stelle des Bassisten, als der Fundament-Stimme,) den Baß so abstossen, als dürfe sich der Ton nicht hören lassen? Nein, es ist besser, der Baß gehe auch singend, so findet die Gemeine eine Haupt-Stütze daran; zudem klingen solche tiefe Baß-Töne ja auch prächtig. Beym Schluß eines Satzes, der immer aus einem reinen Accord bestehet, hebt man den Griff nach allen seinen Intervallen nicht zugleich mit einmal auf, sondern es muß sich die Vollstimmigkeit nach und nach verlieren: die Discant-Stimme läßt sich länger als die Mittel-Stimmen hören, der Baß aber steht am allerlängsten, und bleibet auch bis zum Eintritt des folgenden Satzes liegen. Ueberhaupt aber herrschet die Veränderung beym Orgel-Spielen; denn man hat nicht nöthig, sonderlich bey dem Phantasiren, immer in Einer Farbe zu spielen: es ist hier auch nur die Rede gewesen vom Choral-Spielen unter dem Singen der Gemeine. Nun noch ein wenig vom dritten Punct.

Zweck des Orgelspielens,

§. 18. Es muß der Organist beym Orgel-Spielen den Zweck desselben immer vor Augen haben: nemlich das Singen der Gemeine in der Kirche soll dadurch regieret und in Ordnung gehalten werden; und die Andacht und Erbauung der Gemeine soll durch ungeziemendes Spielen nicht gestöret, sondern vielmehr befördert werden. Vom Choral-Spielen unter dem

dem Singen ist im vorigen §pho schon etwas erwähnet, wie es ordentlich, sittsam und mit Verstand einzurichten; sonderlich muß der Organist sich hüten, daß er mit seiner Orgel nicht lange hinten nach kömmt, oder gar zu sehr eilet. Ich hätte bald der **wunderlichen** und oft lächerlichen **Geberden** mancher Organisten vergessen: es scheinet, als wenn mancher nicht spielen könte, wenn er sich nicht dabey viel neigte, bückte, in den Rücken lehnte, und das Gesicht verzöge; solche übele unnöthige Geberden erwecken nur bey den Zusehern ein Gelächter, stören die Andacht und nutzen nirgends zu, deswegen sind sie abzugewöhnen. Was nun das Präludiren oder auch das Vorspielen eines anzufangenden Chorals betrift, so soll es so eingerichtet werden, daß folgender dreyfacher Nutzen daraus zu ziehen. 1) Sollen die Zuhörer dadurch zum angesetzten Choral vorbereitet werden: deswegen ist es nun nicht genug, daß der Organist nur weiß, was er vor eine Melodie spielen soll; nein, er muß das Lied selber ansehen und sein Phantasiren darnach einrichten, damit nicht vor ein Klag- oder Buß-Lied ein lustiges Vorspiel oder vor ein Lob- oder Dank-Lied ein lahmes gespielet werde; vielmehr muß er, so viel in seinem Vermögen stehet, suchen die Gemeine zu dem Liede, das bald soll abgesungen werden, vorzubereiten. 2) Soll der Organist durch sein Vorspiel aus dem Ton des abgesungenen Liedes zum Ton des folgenden leiten, damit der Gemeine die Ton-Art des folgenden Liedes bekant werde. Z. E. das eine Lied schliesset etwa in *d dur* und das folgende ist aus *g moll*; da fängt nun der Organist seine Phantasie in *d dur* an, und lenket sie so, daß sie endlich geschickt in *g moll* schliesset, darin er denn auch die Melodie deutlich, so, daß die Gemeine es verstehen kan, vorspielet: hieran hat der meiste Theil der Gemeine ihr gröstes Vergnügen, und ie langsamer, deutlicher und ungekünstelter solches ausfällt, ie lieber höret und ie mehr lobet sie es. 3) Es soll dienen, damit die Zeit, die zum öffentlichen Gottesdienst gewidmet ist, genau abgetheilet werde; daher kan das Vorspiel bey kurzen Gesängen etwas länger, und bey langen hingegen desto kürzer seyn. Ueberhaupt findet das lange Präludiren bey den wenigsten unter der Gemeine grossen Beyfall: an etlichen Orten ist dem Organisten nur eine Zeit von fünf Minuten dazu eingeräumet, darin er fertig seyn muß. Im Nachspiel, oder wenn er zum Ausgang spielet, kan er sich selbst so viel Zeit nehmen, als er verlanget. Doch muß auch dieses Nachspiel so eingerichtet werden, daß das Gemüth eines durch den öffentlichen Vortrag des Wortes GOttes gerührten Zuhörers dadurch nicht geärgert werde. Hieraus erhellet, in wie weit auch ein Organist ein Kirchen-Diener heißt und sich auch als einen solchen aufführen soll.

oder des Präludirens, ist dreyfach.

Erstlich.

Zweytens.

Drittens.

§. 19. Wie nun von manchem Organisten solch Vorspiel, davon eben gehandelt worden, oft ungeschickt genug eingerichtet und daher gespielet

Klagen über das ungeschickte Vorspiel

etlicher Organisten.

spielet wird, also, daß es manchem redlichen Manne Anlaß zum Klagen gegeben; davon will ich hier lieber mit anderer als mit eigenen Worten reden. Der Herr Magister **J. M. Schmidt** schreibet in seiner *Musico-Theologia* §. 75. pag. 167. sq. also:

„ Unverständige Organisten haben schon oft gemacht, daß oft die bit-„ tersten Klagen über den Mißbrauch der Orgeln in den Gottes-„ Häusern sind geführet worden. Die Heiligkeit der Orte und der „ Inhalt der Lieder erfordern freylich, daß man da anders spiele, als „ in einer weltlichen Capelle oder auf dem Schau-Platz. Gleichwol „ habe ich selbst gehöret, daß einer bey einer Leichen-Predigt zu dem „ letzten Verse des Liedes das ganze Werk angezogen und lustig „ drauf los gespielet hat. Und ein andermal wurde ich nebst andern „ so gar zu meiner Betrübniß gewahr, daß auf eine sehr bewegliche „ Buß-Predigt einer kam, der seine Kunst wolte hören lassen, und „ ein greulich Gerassel auf der Orgel anfing. Da nun alle Leute ge-„ dachten, was vor ein freudiges Lied auf ein so lustiges Vorspiel „ gesungen werden würde; so kam auf einmal der betrübte Text: „ **Erbarm dich mein, o HErre GOtt!** ꝛc. Wer seine Unempfind-„ lichkeit bey geistlichen göttlichen Dingen, ja seinen Unverstand selbst „ nicht verrathen will, der wird sich dergleichen nicht zu Schulden „ kommen lassen. Hingegen habe ich auch selbst erfahren, wie rüh-„ rend der singende Gottesdienst werde, wenn der Organist seine „ Stimmen und Modulationen, nach dem Inhalt des Gesanges, „ der Beschaffenheit der Zeit und anderer Umstände recht einzurich-„ ten weiß. „

Imgleichen über das ungeschickte Choral-Spielen.

§. 20. Im andern Bande der **historisch-critischen Beytrage zur Music** von Herr **Marpurg** findet sich daselbst im 3ten Stück pag. 210. folgendes Klag-Lied über das ungeschickte Choral-Spielen unter dem Singen:

„ Wenn die Organisten bey den Kirchen-Gesängen doch bedenken wol-„ ten, daß sie mit der Orgel die Gemeine im Tone und in der Ord-„ nung halten sollen. Allein, so wie die meisten [ist viel gesagt] spie-„ len, lässet es, als machte die Gemeine den Canto firmo, damit „ der Organist mit Händen und Füssen bray darauf herum kramen „ könne. Welchen Mißlaut solches gibt, das läßt sich zu verdrießlich „ anhören, als daß man es noch beschreiben könte. Weil sich diese „ Orgel-Spieler in ihr Gewühle und lermendes Variiren so sehr ver-„ liebet haben, so spielen sie so wankend, daß es klingt, als wenn sie „ die Melodie nicht wüsten, und sie erst von der Gemeine lernen wol-„ ten; denn sie kommen beständig hinter derselben her, an statt, daß

„ sie

„ sie mit ihr zugleich spielen solten, indem nur dadurch möglich ist,
„ dieselbe im Tone zu erhalten ꝛc.

Ferner im IVten Bande besagter Beyträge im 3ten Stück, befindet sich auch eine freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten, wo es unter andern pag. 193. also heisset:

„ Was würde es zum Wohlklange helfen, wenn auch die Melodie an sich selbst noch so richtig gesungen würde, wenn sie der Organist durch unrichtige Bässe und noch unreinere Harmonien verstellen wolte? Einige glauben mit ihren verwünschten Bässen, chromatischem Gezerre, unnatürlichem Zwischen-Gequirle, [hiedurch werden die ungeschickte und übel angebrachte Zwischen-Spiele, zwischen ieder Zeile eines Liedes verstanden] „ ungeräumten Vorschlägen ꝛc. den Kennern der Music, deren sie sich etwa einige in der „ Gemeine vermuthen, ihre vermeynte tiefe Wissenschaften zu vernehmen zu geben: ich besorge aber, mit gutem Grunde, daß viele „ öfters gerade das Gegentheil zeigen. Solte man sich nicht lieber „ die Gemeine, als eine der Music nicht gar zu kundige Versammlung vorstellen und die Bässe so einrichten, daß sie allenfalls ein „ Halb-Gelehrter in der Music mit singen könte? „ und übertriebene Künsteleyen.

Es ist 1742 zu Erfurth eines Anonymi **Gespräch von der Music** heraus gekommen, darin auch vieles vom ungeschickten Clavier- und Orgel-Spielen vorkömmt. Der redliche **Werkmeister**, hat auch geschrieben: von der Würde, Gebrauch und Mißbrauch der Music; hieher gehöret das 5te Capitel dieses Buches. Diß mag genug seyn zum Beweise, daß es noch brave Leute gibt und gegeben hat, die der musicalischen Eitelkeit und Thorheit in der Kirche haben Einhalt thun wollen.

§. 21. Jetzo schliesse diesen ersten Abschnitt, der in Ansehung seiner Grösse vor sich schon, als der andere Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers könte angesehen werden; in wie ferne es mir nun gelungen, in Erreichung meines Zwecks, mag der Liebhaber der Music selbst urtheilen. Ich wende mich nun zum andern Abschnitt, wobey ich aber diesen ersten Abschnitt voraussetze, und vermuthe, daß er wohl durchstudiret sey, ehe man zum andern gehet. Beschluß.

Anderer Abschnitt, Vom General-Baß beym Accompagniren.

CAPVT I.

Worin dieser Abschnitt vom ersten unterschieden.

§. 1.

Anzeige, was im ersten Abschnitt abgehandelt.

Wir haben im ersten Abschnitt hinlänglichen Grund zum General-Baß geleget, und darin alles aufs deutlichste gezeiget, nicht nur überhaupt, sondern auch insonderheit; auch den Gebrauch der Intervallen, so wol in Lieder-Exempeln, als auch sonst, sehr weitläuftig angewiesen: wobey denn schon allerley hin und wieder, mehr als einmal, abgehandelt worden, als von der dreyfachen Bewegung der Hände; vom Quinten- und Octaven-Verbot; von der Präparation und Resolution der Dissonanzien; von durchgehenden Noten; von der Verwechselung der Stimmen; von den Ausweichungen in andere Ton-Arten; von ungeschickten Gängen; und von mehrern Lehren des General-Basses: welches alles denn mit Anzeigung verschiedener Vortheile beschrieben, erkläret und durch Exempel erläutert worden, also, daß ich nicht zweifele, ein Liebhaber wird diesen meinen ungeschminkten Vortrag von der, ihm sonst so verwirrten, Materie vom General-Baß, nicht nur wohl verstanden, sondern nun auch schon daraus gefasset haben, was ihm vom General-Baß, bey Spielung eines Chorals, zu wissen nöthig ist.

Warum im ersten Abschnitt die Haupt-Materien des G. B. schon sind abgehandelt.

§. 2. Ich gestehe gerne, daß im ersten Abschnitt vielleicht unterschiedenes schon berühret worden, welches eigentlich bis zum 2ten Abschnitt hätte können versparet werden: allein weil ich im ersten Abschnitt einen Liebhaber zu diesem Abschnitte habe präpariren und gleichsam unvermerkt einleiten wollen; so habe daselbst dergleichen Materien (darin freylich ein Choral-Spieler, wenn er anders seinen Choral mit Verstand will spielen lernen, auch nicht unwissend seyn darf) hin und wieder mit eingestreuet.

Hier wird manches weiter ausgeführet.

§. 3. Hier wird nun manches noch weiter ausgeführet werden: und weil wir es nun mit einem Accompagnement zu thun bekommen, wo man mit einem bezifferten Baß allein zufrieden seyn muß; so wird noch manches vorkommen, wovon im ersten Abschnitte wenig oder gar nichts ist gesaget worden.

§. 4.

§. 4. Ich werde zwar keine Meister im manierlichen Accompagniren zu machen suchen, noch alle kleine Zierathen oder Ausschmückungen anzeigen. Nein, meine Sache betrifft hauptsächlich das Fundament und das wesentlich nöthige; denn wer dieses inne hat, der kan sich durch die Uebung, und sonderlich durch den Gebrauch anderer Bücher, die vom General-Baß handeln, schon nach seinem eigenen Belieben und Stande weiter helfen. Hat er aber diese meine einfältige Anweisung recht und lange genug gebraucht, so verspreche ich ihm, es werden ihm die musicalischen Lehr-Bücher nicht mehr so dunkel und unangenehm zu lesen seyn, indem er alsdenn manches darin finden wird, was er schon gelernet und das Neue, was er darin antrift, wird er alsdenn auch leicht einsehen lernen. Man könte also diesen Tractat als einen Schlüssel zu andern musicalischen Büchern ansehen.

Was in diesem Abschnitt zu erwarten.

Ist eine Einleitung zu andern Büchern.

§. 5. Wer einen Choral fertig nach dem General-Baß wegspielen kan, der kan doch noch nicht accompagniren. Beym Choral-Spielen ist vieles vorgeschrieben und angezeiget, was man aber beym Accompagniren selbst erfinden muß. Da ist nun vorerst **die Lage der rechten Hand** das vornehmste, welche bey den Choralen durch die Discant-Stimme bestimmet wird. Weil aber beym Accompagnement nur bloß Baß-Noten einem General-Bassisten vorgeleget werden, und man folglich die Lage der Hand selbst einrichten muß; so hat ein Choral-Spieler, wenn er nun anfängt, sich eigentlich im General-Baß zu üben, erst grosse Mühe vor sich, nach der einzelnen Baß-Stimme der rechten Hand, ohne einige Hülfe der Discant-Noten, woran er sich so sehr gewöhnet hat, ihre rechte Lage und geschickte Fortschreitungen zu geben; es kömmt ihm wunderseltsam und fremde vor, ihm ist immer, als fehlete ihm noch was. Daher wird nun hier hauptsächlich zuerst von der Lage der Hand und denen dahin gehörigen dreyerley **Bewegungen** beyder Hände Nachricht zu ertheilen seyn. Ferner muß er ietzt alle Ziffern erfinden, weil ihm hier keine bekant gemacht werden, wie ihm bey Lieder-Melodien doch allezeit Eine ist angezeiget worden, deswegen werden wir alle Intervalla nochmal nach der Reihe vornehmen. Vom Tact, darauf bey Liedern nicht viel zu reflectiren war, muß auch allhier, eben wie von den mancherley durchgehenden Noten, etwas zu finden seyn. Kurz, wir wollen in diesem Abschnitt wieder von Anfang anfangen, damit wir das, was im ersten Abschnitt noch nicht nöthig war, hinzu thun mögen. Bey den Exempeln wird man dahin sehen, daß sie geschickt mögen seyn, das erlernte in Uebung zu bringen; ja sie werden Gelegenheit geben, die wichtigsten Lehren unvermerkt und spielend anzuzeigen. Wir wollen vom leichtern immer zum schwerern gehen, und bey dem allen bey unserer vorigen Lehr-Art bleiben.

Warum hier von der Lage der rechten Hand zu reden ist.

Wovon hier noch nöthig zu handeln.

CAPVT

CAPUT II.

Von den musicalischen Ton-Leitern, oder Ton-Arten.

Scala diatonica

§. 1. Was im ersten Abschnitt von der Scala diatonica so weitläuftig ist gesaget, und wie in einer jeden Scala zwey halbe Töne liegen müssen, das wollen wir hier nicht repetiren. Indessen wollen wir unsere Scalam diatonicam hier auf eine andere Art betrachten, und zwar nach der obersten Leiter, wie sie pag. 17. zu finden ist, wo eine jede Stuffe nicht nur eine Ziffer neben sich hat, welche die Intervalla zu $\bar{c}$, als dem Grund-Ton der Leiter abzählet, sondern wo auch dabey stehet, ob das Intervallum von Natur groß oder klein ist.

zeiget, ob die Intervalla von Natur groß oder klein seyn müssen.

§. 2. Besehen wir nun pag. 17. die oberste von den 4 auf einander stehenden Leitern, so finden wir die diatonische Octave von *c dur* darauf, nemlich $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{c}$, nebst den Zahlen von 1—9. Bey der 2 stehet Secunde major, bey der 3 Terzie major, bey der 4 Quarte, bey der 5 Quinta, bey der 6 Sexte major, bey der 7 Septime major, bey der 8 Octava und endlich bey der 9 Nona major. Was kan man nun daraus lernen? Antwort: Hieraus erhellet, wie die Intervalla oder Klänge der ganzen Ton-Leiter, gegen ihren Grund-Ton gerechnet, in den Dur-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn. Nemlich, daß in allen dur-Tönen die Secunde, Terzie, Sexte und Septime groß seyn müssen; deswegen stehet nun das Wort major dabey. Weil aber bey der Quarte, Quinte und Octave weder minor oder major stehet; so zeiget das an, daß diese 3 Intervalla rein, das ist Consonanzien-mässig, seyn müssen, nemlich Quarta recta (sonsten auch Quarta minor genannt), Quinta perfecta und eine reine Octava oder Repetition des Grund-Tones. Halten wir nun hier die Scalam der moll-Töne (unsere Leiter gibt die von *a moll*) dagegen, und zwar so, wie sie herunter gehen, (denn darnach geschicht, wie bekant, die Verzeichnung): so finden wir daselbst die Tertiam, Sextam und Septimam klein, als wodurch sich die moll-Töne in ihrer Scala hauptsächlich von den dur-Tönen unterscheiden; die Secunda, Quarta, Quinta und Octava sind wie in den dur-Tönen.

Beschaffenheit der Intervallen in den dur- und moll-Tönen.

§. 3. Ich finde fast nicht mehr nöthig anzuzeigen, daß wenn sich im Accord zu dem Tone, daraus ein Stück ist, eine Terzie major befindet, alsdann die Ton-Art *dur* oder eine harte Ton-Art ist; wenn aber eine kleine Terzie drinnen, die Ton-Art *moll* oder weich ist. So wie nun die Terzie ist, so muß auch die Sexte und Septime seyn. In den dur-Tönen ist sie groß, darum muß die Sexte und Septime auch groß seyn: in den moll-Tönen hingegen ist die Terzie klein, darum ist hier die Sexte und

Septime

Septime auch klein. Die übrigen Intervalla, nemlich die 2, 4, 5 und 8 sind in beyden Ton-Arten einerley; denn die Secunde muß in dur und moll Tönen eine ganze Secunde seyn, welche auch Secunde major heisset; die Quarte ist in beyden Ton-Arten klein oder eine Quarta perfecta, und die Quinte ist iederzeit eine vollkommene Quinte. Die Octave muß rein seyn.

§. 4. Anietzo wollen wir nun einmal nach dieser Anleitung und Anzeige, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen müssen beschaffen seyn, einen dur- und einen moll-Ton einrichten. Wir nehmen *e dur* zum Exempel; auf unserm Clavier ist die Ton-Folge von *e* bis $\bar{e}$, wenn man die halben Töne ausläßet, also: Wie *e dur* nach *c dur* einzurichten.

1	2	3	4	5	6	7	8
e	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$

Dieses könte man eine uneingerichtete Ton-Folge oder Scalam von *e* nennen, es ist aber weder *e dur* noch *e moll*, sondern heut zu Tage nullius modi, das ist, es ist gar keine Ton-Art. Die Alten haben dergleichen Ton-Leitern gehabt, und wenn etwa ein Lied, dergleichen wir denn noch aus dem Alterthum haben, diese 8 Töne, so wie sie hier sind hergesetzt, gebrauchte, und nicht höher oder tiefer ging; so sagten sie, es wäre Phrygii modi; denn modus Phrygius ging von *e* durch *f g a b* $\bar{c}$ $\bar{d}$ ins $\bar{e}$. Bey welchen alten Ton-Arten wir uns anietzo aber nicht aufhalten wollen, vielleicht wird anderswo noch etwas davon vorfallen. Weil nun die ausgesetzte Ton-Folge von *e* bis $\bar{e}$, wie gesagt, weder moll noch dur, sondern nullius modi ist; wir aber *e dur* haben wollen: so müssen wir die Beschaffenheit der Intervallen in den dur Tönen wissen, und uns der Versetzungs-Zeichen bedienen. Erstlich müssen alle dur-Töne eine grosse Terzie, Serte und Septime haben. Betrachten wir nun unsere uneingerichtete Ton-Folge von *e*, so ist die Terzie *g* drin; weil nun *g* eine kleine Terzie zu *e* ist (wie bekant seyn wird), so muß vor *g* ein * stehen, da ist denn *gis* die Terzie major zu *e*. Die Sexte zu *e* ist in unserer uneingerichteten Scala *c*, und die Septime ist *d*; diß sind nun zwey kleine Intervalla, die aber groß seyn müssen: darum muß vor *c* und *d* auch ein * kommen, so wird dadurch zu *e* die grosse Sexte *cis* und die grosse Septime *dis*. Nun wären die drey Intervalla eingerichtet, welche in den dur-Tönen immer groß seyn müssen. Nun betrachten wir die Intervalla, welche in dur und moll einerley sind, nemlich die Secundam, Quartam und Quintam. Von der Secunde hieß es, sie müste in allen Ton-Arten groß seyn, oder einen ganzen Ton von der Prima (so nennet man wohl die Octave, wenn man Ton-Arten der Alten. Modus Phrygius. Wie *e dur* durch * * nach *c dur* einzurichten. Prima, wenn man die Octavam also nennet.

man von der Secunde geredet hat oder noch reden will) entfernet seyn: hier ist nun *f* eine kleine Secunde von *e*, denn es ist nur ein halber Ton; deswegen muß nun vor *f* auch ein * stehen, so wird die grosse Secunde zu *e* nemlich *fis* daraus. Besehen wir endlich die Quarte und Quinte unserer Ton-Folge, so gibt sich da *a* und *b* an, *a* als eine kleine Quarte zu *e*, und *b* als eine reine Quinte; weil nun die 4 klein und die 5 rein, so wie es denn seyn muß, ist, so bedürfen wir hier kein *. Hat also *e dur*, vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d* nöthig, und ist seine Scala nun also:

1	2	3	4	5	6	7	8
e	*fis*	*gis*	*a*	*b*	*cis*	*dis*	*e.*

F moll ist nach *a moll* einzurichten.

§. 5. Aus den moll-Tönen wollen wir *f moll* einrichten. Die uneingerichtete Ton-Folge, so wie sie sich auf unserm Claviere befindet, ist:

1	2	3	4	5	6	7	8
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f.*

Der Alten Modus Lydius.

Diese Ton-Folge war der Alten ihr Modus Lydius, bey uns aber gilt sie nicht mehr. Aus dieser Ton-Folge läßt sich nun *f dur* und *f moll* machen: wir haben es mit *f moll* zu thun, dahero wir denn erstlich sehen, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn möge; das *a* ist eine Terzie major zu *f*, deswegen muß nun vor *a* ein *b* stehen, so wird es *as*, und ist eine Tertie minor zu *f*. Die Sexte und Septime sind *d* und *e*, die sind nun wieder beyde groß, müssen aber, damit eine weiche Ton-Art herauskomme, klein seyn; deswegen muß nun vor *d* und *e* ein *b* stehen, so wird *des* die kleine Sexte und *es* die kleine Septime zu *f*. Anietzo hätten wir nun die drey Intervalla in Ordnung gebracht, wodurch sich die moll-Töne von den dur-Tönen unterscheiden. Nun wollen wir sehen, ob die 2, 4 und 5te auch in ihrer gehörigen Grösse sind: die Secunde ist wenigstens groß, wie sie seyn muß, denn *g* ist eine Secunde major von *f*. Die Quarte muß klein seyn, wir finden hier aber *b*, welches zu *f*, wie bekant, eine Quarte major ist, derowegen muß vor *b* ein *b* stehen, so wird aus *b* ein *b*, welches die Quarte minor zu *f* ist, bey der Quinte ist nichts zu thun, denn *c* ist die reine Quinte zu *f*. Wäre also die Ton-Folge von *f moll* diese:

Wie *F moll* durch bb nach *a moll* einzurichten.

1	2	3	4	5	6	7	8
f	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*

Es ist bekant, daß man in den moll Tönen, die Scalam einrichtet nach der Art herunter zu gehen, und so hat man die moll-Töne auch am meisten auf seinem Claviere zu üben, nemlich:

8 7 6 5 4 3 2 1
f es des c B As G F.

§. 6. Sonsten kan man sich auch noch mit grossem Vortheil merken, wie die ** oder bb in den dur- und moll-Tönen wachsen. In den dur-Tönen wachsen die ** Quinten-weise, als: *c dur* hat gar kein *. *G dur* (*g* aber ist eine Quinte zu *c*) hat ein * nemlich vor *f*; *D dur* (als eine Quinte zu *g*) hat zwey **, nemlich *fis* und *cis*; *A dur* hat *fis, cis, gis*; *e dur* hat vier Creutze, *fis, cis, gis* und *dis*; *h dur* hat 5 **, als *fis, cis, gis, dis* und *ais*; *fis dur* hat 6 **, als *fis, cis, gis, dis, ais* und *eis*; *Cis dur* hat 7 **, als *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his*. Die Been aber wachsen Quarten-weise, als: *C dur* hat kein *b*; *F dur* (als eine Quarte zu *c*) hat Ein *b*, vor *b*; *B dur* (als eine Quarte von *f*) hat zwey bb, nemlich vor *b* und *e*, ist *b* und *es*; *Es dur* (*Es* oder *Dis* ist eine Quarte zu *B*) hat drey bb, als *b, es, as* (oder *gis*); *As dur* hat vier bb, als *b, es, as, des*; *Des dur* hat 5 bb, nemlich *b, es, as, des, ges*; *Ges dur* hat 6 bb, als *b, es, as, des, ges, ces*; *Ces* (ist vor *c* ein *b*, ist eigentlich auf unserm Clavir *h*) *dur* hat sieben bb, als *b, es, as, des, ges, ces, fes* (vor *f* ein *b*, ist auf unserm Clavier *e*); das wäre nun vor allen sieben Tönen unserer Octave ein *b*. Man pfleget aber im Gebrauch der ** und bb nicht weiter als bis zu 6 ** oder 6 bb zu gehen: und kan man *fis dur* entweder mit 6 **, oder wenn man statt *fis dur*, *ges dur* nimt (daß *fis* und *ges* einerley Clavier sey, ist bekant) mit 6 bb zeichnen; da denn eine Aenderung in der Schreib-Art geschicht, ob gleich im Spielen keine Aenderung gemacht wird, dergleichen heist mutatio generis (die Aenderung des Geschlechts) welche man vornemlich in den Stücken findet, welche zur Uebung durch alle 24 Töne circuliren oder durchwandern, damit man zu seinem Anfangs-Ton möge wieder gelangen können. Solche musicalische Cirkel-Stücken finden sich beym **Heinichen, Sorge** und **Mattheson**. Statt *Cis dur* mit 7 **, nimt man lieber *Des* (denn *des* und *cis* ist auf unserm Clavier doch einerley Ton) *dur* mit 5 bb. Statt *Ces dur* welches 7 bb hat, nimt man lieber *b dur* mit 5 ** (weil *ces* und *b* doch Ein Ton ist).

Wie die ** Quintenweise wachsen.

Die bb aber wachsen Quartenweise.

Was mutatio generis sey.

Musicalische Cirkel-Stücke.

§. 7. Ich will noch ein Hülfs-Mittel geben, um alle Ton-Arten geschwind vorzeichnen zu können. Erstlich ist bekant, daß *c dur* und *a moll* weder * noch b bedürfen. Zum andern wissen wir auch schon, daß die Einrichtung der übrigen Ton-Arten durch die Versetzungs-Zeichen geschehen muß, wobey man denn nicht weiter als bis zu 6 ** oder bb gehet. Fünf dur-Töne pflegen immer mit ** gezeichnet zu werden, als *g dur, d dur, A dur, E dur* und *h dur*. Hiezu kommt *fis dur*, welches man auch oft mit ** gezeichnet findet; ist es aber mit 6 bb gezeichnet so heist es *ges dur*.

Welche Ton-Arten **, und welche bb bedürfen.

Durch diese ✻✻ werden sechs dur- und auch sechs moll-Töne eingerichtet, nemlich *e moll*, *b moll*, *Fis moll*, *Cis moll*, *Gis moll* und *Dis moll*. Der bb bedienet man sich abermal, um das Systema von *f dur*, *B dur*, *Es dur*, *as dur* und *des dur* einzurichten, wozu denn zuweilen auch, wie vor eben gehöret, auch zuweilen das *ges dur* kommt. Mit diesen 6 dur-Tönen haben folgende moll-Töne gleiche Vorzeichnung, nemlich *d moll*, *g moll*, *c moll*, *f moll*, *b moll* und *es moll* (weil *es moll* 6 bb hat, so kan es auch mit 6 ✻✻ gezeichnet werden, und heist denn *dis moll*.).

In allen harten Ton Arten, die ✻✻ bedürfen, muß die Septima maior durch ein ✻ gemacht werden.

§. 8. Bey den dur-Tönen, so viel ihrer die ✻✻ gebrauchen, merken wir folgendes: Wo Eine Ton-Art nur Ein ✻ bedarf, so muß es vor *f* stehen; wachsen nun die ✻✻, so bleiben die vorigen und es kommt nur immer ein neues dazu; diß heist so viel: wo *cis* ist, da muß auch *fis* seyn; wo *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn; wo *dis* ist, da muß auch *gis*, *cis* und *fis* seyn; item, wo *ais* ist, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; und endlich wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn. Wer also nur dahin siehet, daß er in den *dur*-Tönen, welche ✻✻ gebrauchen, die Septime zu einer grossen Septime macht, (welche Septime major ich auch das *Semitonium* unterwerts nenne) und in den *moll*-Tönen, welche mit diesen dur Tönen einerley Vorzeichnung haben, nur Acht gibt, daß die Secunde major, oder ganze Secunde eingerichtet werde: so kan er schon aus obigen schliessen, was vor ✻✻ folgen oder vielmehr schon vorher gehen müssen. Das einzige *c dur* hat von Natur sein Semitonium unterwerts nemlich *h*, bey den übrigen muß es durch ein ✻ gemacht werden; und in den moll-Tönen ist nur allein *a moll*, welches von Natur eine ganze Secunde hat; deswegen haben nun auch *e dur* und *a moll* keine ✻✻ oder bb nöthig.

In den moll-Tönen, die ✻✻ bedürfen, muß die Secunda maior durch ein ✻ gezeichnet werden.

Bezeichnung aller Ton-Arten, die ✻✻ haben, als von

§ 9. Nach dieser Anleitung wollen wir nun die Bezeichnung vornehmen, und bey den dur-Tönen, das Semitonium unterwerts; bey den moll-Tönen aber die Secunde zu einer ganzen Secunde machen, und anzeigen nach §. 8. was vor ✻✻ alsdenn schon da seyn müssen.

g dur, *G dur*, das Semitonium unterwerts ist *fis*, deswegen hat nun *g dur* nur allein vor *f* ein ✻, die übrigen Intervalla sind richtig.

e moll, *E moll*, die Secunde major ist *fis*, dahero hat nun *e* nur vor *f* ein ✻ nöthig, alle andere Intervalla bedürfen nichts.

d dur, *D dur*, man zeichne das Semitonium unterwerts von *d*, nemlich vor *c* ein ✻, ist *cis*, nun haben wir §. 8. gesagt, wo *cis* ist muß auch *fis* seyn, dahero hat *d dur* 2 ✻✻ nöthig, nemlich vor *f* und *c*.

h moll, *H moll* ist wie *d dur*, man mache vor *c* ein ✻, so bekommt *h* an *Cis* eine ganze Secunde; wo nun *cis* ist, da muß auch *fis* seyn.

A dur,

A dur, hier iſt das Semitonium unterwerts *gis*, dahero muß nun in *a dur* vor *g* ein * ſtehen, wird *gis*, wo nun *gis* iſt, da muß auch *cis* und *fis* ſeyn, deswegen hat nun *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*. *a dur*,

Fis moll iſt dem *a dur* gleich. (Wenn der Haupt-Ton, daraus ein muſicaliſches Stück iſt, als hier *Fis* durch ein * iſt gemacht worden, ſo ſiehet man daraus gleich, daß man im Syſtemate der ** bedarff; iſt aber dieſer End-Ton durch ein b gemacht, welches ich an der Syllbe *es* oder durch Hinzuſetzung eines bloſſen *s* erkennen kan, ſo wird das Syſtema durch lauter b b eingerichtet; als *ces moll*, *des dur*, *es moll*, *es dur*, *ges moll*, *ges dur* ꝛc. haben alle mit bb zu thun. Folget aber die Syllbe *is*, als *cis dur*, *cis moll*, *dis dur*, *dis moll*, *eis dur*, *fis dur*, *fis moll* ꝛc. ſo müſſen die ** herhalten, wenn man ſich auch gar der doppelten ** bedienen ſolte. Hieraus erhellet nun auch der Nutzen, daß man einem ieden Tone (oder Semitonio) eine doppelte Benennung giebet, denn ich kan gleich hören, ob ich zu deſſen Einrichtung ** oder b b bedarf.) *Fis moll* muß eine ganze Secunde haben, deswegen muß nun aus *g gis* werden, wo nun *gis* iſt, da muß auch *cis* und *fis* ſeyn, deswegen hat nun *fis moll*, eben wie *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*. *Fis moll*. Kennzeichen, woran man ſehen kan, ob eine Ton-Art ** oder bb haben muß.

E dur, ſein Semitonium unterwerts iſt *dis*, folglich hat *e dur* vor *d* ein *, nemlich *dis*; wo nun *dis* iſt, da wird *gis*, *cis* und *fis* vorausgeſetzet, hat alſo *e dur* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. *e dur*,

Cis moll (hie muß erſt ein * vor *c* ſtehen, damit der Fundament-Ton gemacht werde) die Secunde muß ganz ſeyn, deswegen hat nun *cis moll* (eben wie *e dur*) vor *d* ein *, wo nun *dis* iſt, da muß auch *gis*, *cis* und *fis* ſeyn, darum hat *cis moll* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. *cis moll*,

Nota. Dieſe 8 Ton-Arten mit **, da die Anzahl zuletzt auf vier kömmt, ſind nun ſehr gebräuchlich; folgende vier ſind ſchon ein wenig fremder und kommen gewiß auch ſeltener vor.

H dur, das zu machende Semitonium unterwerts von *h* iſt *ais*, dahero muß nun in *h dur* vor *a* ein * ſtehen, wird *ais*; wo nun *ais* iſt, da muß nach §. 8. auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* ſeyn; hat alſo *h dur* fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*. *h dur*,

Gis moll (hie muß aber erſt vor *g* ein * ſtehen, damit es *gis* und nicht *as* werde) muß eine ganze Secunde haben, dahero muß vor *a* ein * ſtehen, iſt alsdenn *ais*, welches eine ganze Secunde von *gis* iſt. Wo nun *ais* iſt, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* ſeyn; hat alſo *gis moll*, eben wie *h dur*, fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*. *gis moll*,

fis dur, oder

Fis dur (das * vor *f* ist vorerst zu merken) das Semitonium unterwerts zu *fis* entstehet, wenn ich vor *e* ein * setze, welches denn *eis* genannt wird (auf unserm Clavier ist es nichts anders als *f*). Wo man nun siehet, daß eine Ton-Art *eis* fordert, so kan man schon wissen aus §. 8., was vor ** mehr seyn müssen: denn wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *fis dur* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

Ges dur,

NB. 1. Weil *Ges dur* nichts anders als unser *fis dur* auf unserm Claviere ist, nur daß es mit bb muß gezeichnet werden; so werden wir eben diese Ton-Art *fis dur*, noch einmal §. 11. unter dem Namen *ges dur* antreffen.

dis moll, oder

Dis moll (erfordert erst vor *d* ein *, um die Art der Vorzeichnung oder das Genus zu bestimmen, und damit der Fundament-Ton herauskomme). Hier ist natürlich, wie in allen vorigen moll-Tönen, die Secunde klein, nemlich *e* ist zu *dis* nur ein halber Ton, dahero muß in *dis moll* vor *e* ein * stehen; wo nun *eis* ist, da muß, eben wie in *fis dur*, *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn, hat also *dis moll* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

es moll.

NB. 2. Diese Ton-Art wird zuweilen mit bb gezeichnet, und heißt alsdenn *es moll* und wird daher §. 11. noch einmal vorkommen.

In allen dur-Tönen, die bb gebrauchen, ist die Quarta minor durch ein b zu machen.

§. 10. Nun wollen wir auch den Gebrauch des b, beydes, bey den dur- als moll-Tönen ansehen. Wo eine Ton-Art nur Ein b nöthig hat, so muß es vor *h* stehen; wachsen nun die bb, so bleiben die vorigen immer vest, und es kommt nur immer ein neues b hinzu, das ist: **wo *es* ist, da muß auch *b* seyn; wo *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn; wo *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; wo *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn; und endlich wo *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn.** Man hat bey Einrichtung derer *dur*-Töne, welche ein b gebrauchen, solches b nur **vor der Quarte des Fundament-Tons** zu setzen, denn es ist nur allein in *c dur* von Natur eine kleine Quarte; in den andern harten Ton-Arten ist die Quarte immer groß, und muß durch ein b zu einer kleinen Quarte gemacht werden. In den *moll* Tönen, welche mit diesen dur-Tönen gleiche Vorzeichnung haben, ist es die Sexte, wofür ich ein b zu setzen habe, denn die muß nach §. 2. 3. in den moll-Tönen klein seyn, allein das einzige *a moll* hat nur allein von Natur eine kleine Sexte, bey den andern ist sie groß und muß durch ein b erniedriget werden. Habe ich nun in den dur-Tönen, die Quarte durch ein b klein, und in den moll-Tönen die Sexte durch ein b zur kleinen Sexte gemacht;

In den moll-Tönen, die bb gebrauchen, muß die Sexta minor durch ein b gemachet werden.

so

so kan ich aus dem vorigen schon schliessen, welche und wieviel bb eine iede Ton-Art bedarf.

§. 11. Nach dieser gegebenen Anzeige nun, wollen wir die Bezeichnung vornehmen, und bey denen *dur*-Tönen die Quarte, bey denen *moll*-Tönen aber nur die Sexte klein machen, so werden sich die übrigen bb finden. Bezeichnung aller Ton-Arten, die bb gebrauchen.

F dur hat von Natur am *h* eine grosse Quarte, dahero muß im *f dur* vor *h* ein b stehen: die übrigen Intervalla sind, wie sie seyn sollen. *f dur*,

D moll hat an sich eine grosse Sexte, nemlich *h*, welche aber klein seyn muß, deswegen muß vor *h* in *d moll* ein b stehen, so ist das ganze Systema von *d moll* eingerichtet. *d moll*,

B dur, hier muß erst vor *h* ein b stehen, um die Fundament-Note zu bestimmen: sonsten mache ich hier nur die natürlich grosse Quarte zu b nemlich *e* klein, deswegen muß vor *e* ein b stehen, ist *es*; wo nun *es* ist, da muß auch b seyn, hat also *b dur* zwey bb, nemlich vor *h* und *e*. *b dur*,

G moll, hier muß nur eine kleine Sexte, nemlich vor *e* ein b, gemacht werden, wo nun *es* ist, da muß auch b seyn, deswegen hat *g moll* zwey bb nemlich vor *h* und *e*. *g moll*,

Es dur, hier muß wieder erstlich vor *e* ein b stehen, nun wird vor *a* als der natürlich grossen Quarte zu *e* ein b gesetzet, denn *as* ist die kleine Quarte zu *es*; wo nun *as* ist, da muß auch *es* und b seyn, hat also *es dur* drey bb, nemlich vor *h*, *e* und *a*. *es dur*,

C moll, die natürlich grosse Sexte *a*, wird durch ein b vor *a*, welches *as* ist, zur kleinen Sexte gemacht, wo nun *as* ist, da ist auch *es* und b, hat also *c moll* (eben wie *es dur*) drey bb nemlich vor *h*, *e* und *a*. *c moll*,

As dur, hier muß erstlich, wie bekant, vor *a* ein b stehen, so wird es *as*, nun hat *as* an *d* eine natürlich grosse Quarte, die aber klein seyn muß, deswegen hat nun *as dur* vor *d* ein *b*, welches *des* ist; wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; folglich hat *as dur* vier bb, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *as dur*,

F moll, hier ist die grosse Sexte *d* durch ein b zu *des*, und also zu einer kleinen Sexte zu machen, wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn, hat also *f moll* vier bb, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *f moll*,

Nota. Bis hieher sind die bb sehr gebräuchlich, denn diese 8 Ton-Arten kommen viel vor.

Des dur. Hier wird erstlich vor *d* ein b gesetzet, welches *des* ist, ferner hat man nur vor *g*, als welches die grosse Quarte zu *des* ist, ein *b* *des dur*,

zu

zu setzen, wird *ges* (auf dem Clavier *fis*); wo nun *ges* ist, da muß *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *des dur* fünf bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

b moll, *B moll* ist dem *des dur* ähnlich, erstlich wird *b* zu *b* gemacht, dann mache ich die natürlich grosse Sexte durch ein b klein, nemlich das *g* bekömmt ein b, so wird es *ges* und die kleine Sexte zu *b*; wo nun *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn, deswegen hat nun *b moll* fünff bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

ges dur, *Ges dur*, mache erstlich vor *g* ein b, so wird es *ges* (ist auf unserm Clavier *fis*, vide §. 9. NB. 1.) und dann mache die natürlich grosse Quarte zu *ges*, nemlich das *c*, zur kleinen Quarte, nemlich setze ein b vor *c*, wird *ces*; wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, folglich hat *ges dur* sechs bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c*.

es moll. *es moll*. Hier muß erstlich vor *e* ein b stehen, so bekomme ich meinen Haupt-Ton; die natürliche grosse Sexte zu *es*, nemlich *c*, erniedrige ich durch ein b um einen halben Ton, so wird es *ces* (auf dem Clavier *b*) die kleine Sexte zu *es*. Wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *es moll* sechs bb, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c* (vide §. 9. NB. 2. bey *Dis moll*.

Wie alle 24 Ton-Arten entweder mit lauter **, oder lauter bb könten gezeichnet werden.

§. 12. Diß wären nun alle 24 Ton-Arten, unter denen *fis dur* und *ges dur*, *es moll* und *dis moll* eine doppelte Vorzeichnung haben. Wir haben nun 12 Ton-Arten mit ** und 12 mit bb gehabt. Nun könte man auch alle 24 Ton-Arten mit lauter ** und auch mit lauter bb einrichten, welche Arten der Vorzeichnung eingeführet werden müsten, wenn wir auf unserm Claviere Subsemitonia hätten, da denn, wenn man in der Scala gar keine Semitonia oder Subsemitonia nöthig hätte, so wie in *c dur* und *a moll*, die Scala von *c dur* und *a moll* eine Scala diatonica könte genannt werden, die mit Creutzen und doppel Creutzen reichlich besetzte Scala, wäre Scala chromatica, und die mit vielen bb und doppelten bb besäete Scala, wäre Scala enharmonica. Weil wir hier der chromatischen (der **) und der enharmonischen (der bb) Zeichen gedacht, so wollen wir aus Lust versuchen, wie man durch ** alle 24 Ton-Arten, und wie man solche auch durch lauter bb einrichten könte; daraus man denn sehen wird, wie doppelte Creutze und doppelte Been in der letzten Helfte vorkommen werden, und wie man weder durch ** noch durch bb seinen Anfangs-Ton wieder erreichen kan. Um der Kürze willen, wollen wir eine Art von Tabelle daraus machen.

Tabelle

Die 12 dur-Töne, mit lauter * * gezeichnet.

1	*C dur*	kein * (7)	1
2	*G dur*	— 1 * *fis*	2
3	*D dur*	— 2 * * *cis*	3
4	*A dur*	— 3 * * *gis*	4
5	*E dur*	— 4 * * *dis*	5
6	*H dur*	— 5 * * *ais*	6
7	*Fis dur*	— 6 * * *eis*	7
8	*Cis dur*	— 7 * * *bis*	8
9	*Gis dur*	— 8 * * *fis fis*	9
10	*Dis dur*	— 9 * * *cis cis*	10
11	*Ais dur*	— 10 * * *gis gis*	11
12	*Eis dur*	— 11 * * *dis dis*	12
13	*His dur*	— 12 * * *ais ais*	13

Die 12 moll-Töne, mit lauter * * gezeichnet.

1	*A moll*	kein * (2)	1
2	*E moll*	— 1 * *fis*	2
3	*H moll*	— 2 * * *cis*	3
4	*Fis moll*	— 3 * * *gis*	4
5	*Cis moll*	— 4 * * *dis*	5
6	*Gis moll*	— 5 * * *ais*	6
7	*Dis moll*	— 6 * * *eis*	7
8	*Ais moll*	— 7 * * *bis*	8
9	*Eis moll*	— 8 * * *fis fis*	9
10	*His moll*	— 9 * * *cis cis*	10
11	*Fis fis moll*	10 * * *gis gis*	11
12	*Cis cis moll*	11 * * *dis dis*	12
13	*Gis gis moll*	12 * * *ais ais*	13

Die 12 dur-Töne, mit lauter bb gezeichnet.

1	*C dur*	kein b (7b)	1
2	*F dur*	ein b *b*	2
3	*B dur*	— 2 bb *es*	3
4	*Es dur*	— 3 bb *as*	4
5	*As dur*	— 4 bb *des*	5
6	*Des dur*	— 5 bb *ges*	6
7	*Ges dur*	— 6 bb *ces*	7
8	*Ces dur*	— 7 bb *fes* (ist *H dur*)	8
9	*Fes dur*	— 8 bb *B b* (ist *E dur*)	9
10	*B b dur*	— 9 bb *es es* (ist *A dur*)	10
11	*Es es dur*	— 10 bb *as as* (ist *D dur*)	11
12	*As as dur*	— 11 bb *des des* (ist *G dur*)	12
13	*Des des dur*	— 12 bb *ges ges* (ist *C dur*)	13

Die 12 moll-Töne, mit lauter bb gezeichnet.

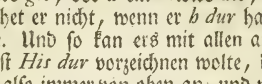
1	*A moll*	kein b (6b)	1
2	*D moll*	ein b *b*	2
3	*G moll*	— 2 bb *es*	3
4	*C moll*	— 3 bb *as*	4
5	*F moll*	— 4 bb *des*	5
6	*B moll*	— 5 bb *ges*	6
7	*Es moll*	— 6 bb *ces*	7
8	*As moll*	— 7 bb *fes* (ist *Gis moll*)	8
9	*Des moll*	— 8 bb *B b* (ist *Cis moll*)	9
10	*Ges moll*	— 9 bb *es es* (ist *Fis moll*)	10
11	*Ces moll*	— 10 bb *as as* (ist *H moll*)	11
12	*Fes moll*	— 11 bb *des des* (ist *E moll*)	12
13	*B b moll*	— 12 bb *ges ges* (ist *A moll*)	13

Erläuterung der ersten Columne dieser Tabelle.

§. 13. Zur Erläuterung dieser Tabelle mag folgendes dienen: die erste Hälfte der Columne dieser Tabelle zeiget an, was §. 8. und 9. gesaget worden, da siehet man in Einem Blick, was und wie viel ** die ersten sieben dur-Töne haben müssen. Die 7 (Septime major) welche bey *G dur* über *fis* in zwey Klammern stehet, zeiget an, wie in den dur-Tönen, welche Creütze gebrauchen, nur das Semitonium unterwerts (welches eben die Septime major ist) immer hinzu kömmt, da denn allezeit zu den folgenden harten Ton-Arten alle vorhergegangene darüber stehende Semitonia bleiben (vide §. 8.). Die andere Helfte dieser ersten Columne zeiget, wie alle moll-Töne mit ** zu bezeichnen wären, doch sind die ersten sieben weiche Ton-Arten, nur mit ** zu zeichnen, gebräuchlich. Die Zahl 2, welche bey *E moll* über *fis* in zwey Klammern stehet, zeiget an, wie in den moll-Tönen, welche ** gebrauchen, nur die Secunde zu einer ganzen Secunde (Secunde major) darf eingerichtet werden (vide §. 8), alle vorhergehende ** bleiben zu den folgenden Ton-Arten. Z. E. Ich will wissen, wie *H dur* zu zeichnen: ich suche nur *H dur* unter den dur-Tönen, so sehe ich gleich dabey, 5 ** *ais*. Hieraus ist mir gleich bekant gemacht, daß *H dur* 5 ** haben muß; die Septime major oder das Semitonium unterwerts zu *H*, welches in den dur-Tönen seyn muß, ist *ais*; zu diesem *ais* hat nun *h dur* noch die vier gerade über *ais* stehende halbe Töne, nemlich *dis, gis, cis* und *fis*. Wer nun *H dur* vorzeichnen will, der fängt von oben an, nemlich von *fis*, und machet vor *f* ein * wird *fis*, vor *c* ein * wird *cis*, vor *g* ein * wird *gis*, vor *d* ein * wird *dis*, und endlich vor *a* ein * wird *ais*: tiefer gehet er nicht, wenn er *h dur* haben will, denn er hat seine 5 ** nun schon. Und so kan ers mit allen andern Ton-Arten machen, als wer aus Lust *His dur* vorzeichnen wolte, der machet erstlich ein * vor *f* (man fängt also immer von oben an, und macht durch ein * die unter einander stehende halbe Töne, so lange, bis man zu seiner Ton-Art kömmt, da höret man auf) *c, g, d, a, e* und *h*; nun kommen doppel ** er macht deswegen vor *f, c, g, d* und *a* noch mal ein *, so bekömmt er endlich bey *his dur* 12 **, als:

Wie sie zu gebrauchen.

Vorzeichnung von *his dur* mit doppel **



Vom doppel *.

Wenn mitten in einem Stücke ein Ton, welcher in der Vorzeichnung schon ein * hat, noch ein * haben soll, so macht man ein doppel Creütz, also: ×. Dadurch wird nun der Ton, welcher schon um einen halben Ton ist erhöhet worden, nochmal um einen halben Ton erhöhet; und wird daher die Note, vor der ein solches × stehet, einen ganzen Ton höher, als sie ohne × ist. Es hat aber solches × vor einer Note nicht eher statt, als bis ein einfaches * vor derselben Note vorher gestanden.

§. 14.

§. 14. Die andere Columne unserer Tabelle zeiget an, was §. 10. und 11. ist gesaget worden. Hier siehet man, wie alle dur- und moll-Töne mit lauter bb könten gezeichnet werden, von beyden aber sind nur die sieben ersten, so dur- als moll-Töne, gewöhnlich. Die Zahl 4+, welche man bey *F dur* über *b* in zwey Klammern siehet, zeiget an, wie in den *dur*-Tönen, welche Been gebrauchen, nur immer die Quarte minor hinzu kömmt: hingegen zeiget bey den moll-Tönen die 5^b, welche bey *D moll* über *b* in Klammern stehet, an, wie in den *moll*-Tönen, welche Been gebrauchen, immer die Sexte minor zu setzen ist, da denn die vorhergegangenen bb bleiben, als zu *ges dur* gehören 6 bb, nemlich *b, es, as, des, ges* und *ces*, eben diese Semitonia gehören auch zu *es moll*. Mit dem doppel b hat es gleiche Bewandniß, wie mit dem doppel Creutz, nur daß es um so viel erniedriget als dieses erhöhet. Wenn mitten im Stück ein Ton, welcher schon in der Vorzeichnung durch ein b erniedriget worden (eher hat das doppel b auch nicht statt) noch um einen halben Ton soll erniedriget werden, so findet man ein grosses Be also b, dergleichen nun findet man wohl, sonderlich in schweren Hand-Sachen. §. 13. wird schon hinlängliche Erläuterung zum Gebrauch auch dieser Columne unserer Tabelle gegeben haben. Wir müssen nun noch sagen, was die Striche bedeuten, welche in unserer Tabelle aus der ersten zur andern Columne hinleiten. Sie zeigen an, wie man statt dergleichen fremde und schwere Ton-Arten (als *his dur, eis dur, ais dur* ꝛc.) eine leichtere (als *c dur, f dur, b dur* ꝛc.) erwählet und sich dabey eines b bedienet hat; als bey *his dur* fängt der Strich von *ais ais* an, und gehet in die Höhe, und führet nach n. 1. in der andern Columne, nemlich *c dur*. Wer wolte sichs nun wol so sauer werden lassen, und spielen aus *his dur*, da ja *c dur* eben dasselbe auf unserm Clavier ist, und *his dur* nicht anders als *c dur* kan gespielet werden. Ferner *eis dur* führet zu n. 2. der andern Columne und zeiget *f dur* an; denn *eis* ist auf unserm Clavier doch nichts anders als *f*. Es können also die sieben untere harte und weiche Ton-Arten, viel commoder durch bb als durch ** eingerichtet werden; eben wie die sechs untere harte und weiche Ton-Arten der andern Columne viel bequemer durch ** als durch bb können eingerichtet werden, deswegen ich denn solche in Klammern habe dahinter gesetzet; denn *Ces* ist *H*, *Fes* ist *E*, doppel *B* (vor *H* zwey bb) ist *A* ꝛc. Denn so lange wir keine andere Claviere mit Subsemitoniis bekommen, so lange bleiben wir bey der gewöhnlichen Bezeichnung, nehmen mit 24 Ton-Arten (welches manchem schon mehr als zu viel seyn dürfte) vorlieb, und nehmen zu ihrer Einrichtung entweder ** oder bb, so wie es sich am commodesten schicken will. Es ist zwar *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* ꝛc. auf unserm Clavier einerley Taste und Ton: eigentlich aber ist *dis*

Erläuterung der andern Columne dieser Tabelle.

Vom doppel b.

Was die Striche in der Tabelle anzeigen.

Man kan die Ton-Arten mit doppel ** oder doppel bb gar gut entbehren.

doch noch kein *es* und *Des* kein *cis*; es ist aber ein Clavier also zu temperiren oder zu stimmen, daß der Ton *cis* beydes ein *cis* und *des*, und *dis* beydes ein *dis* und *es* seyn kan, und so auch von *fis ges*, *gis as*, *ais* und *b*. Deswegen wäre es bey unserer ietzigen Temperatur (daran so viele brave Männer gearbeitet und auch davon geschrieben haben) eine unnütze Arbeit, ein Stück aus *f dur* in *eis dur* zu transponiren.

Indessen muß man doch nicht unwissend darinnen seyn.

§. 15. Weil man aber doch wohl Stücke findet, welche aus *fis dur* oder *ges dur*, aus *Cis dur* oder aus *des dur* gesetzet sind, diese aber in noch frembdere Töne ausweichen können, so hat man sich doch dergleichen Ton-Arten, ob sie gleich nicht alle Tage vorkommen, zu merken. Denn wie bald weichet nicht oft ein Stück aus *fis dur* in *ais moll* und in *Dis moll* aus. *Ges dur* weichet gerne aus in *as moll*, *des dur*, *es moll* und *ces dur*. Ferner *Cis dur* weichet aus in *Dis moll*, *eis moll*, *gis dur*, *ais moll* und *fis dur*. *Des dur* hingegen (ist zwar wie *cis dur*, aber die bb geben ihm eine ganz andere Gestalt, als *cis dur* welches ** hat,) weichet aus in *es moll*, *f moll*, *as dur*, *B moll* und *Ges dur*. Diß zeige allhier nur an, um einem Liebhaber zu zeigen, wie dergleichen fremde Ton-Arten doch mitten in einem Stücke oft vorfallen können. Ja, was können nicht vor fremde Ton-Arten vorfallen, wenn ein Organist bey der Kirchen-Music verbunden ist, seinen Baß einen ganzen oder halben Ton tieffer zu spielen, wenn er zum Exempel aus *f moll*, *es moll* (welches 6 bb hat) machen soll; das ist an sich schon eine fremde Ton-Art, und weichet in noch frembdere Ton-Arten aus, nemlich in *as moll* (hat 7 bb) in *b moll* (hat 5 bb) *des dur* (hat wieder 5 bb) in *ces dur* (hat 7 bb) und in *ges dur* (hat 6 bb). Soll er nun seinen Baß nur einen halben Ton transponiren, so kan es wieder fremde Ton-Arten geben, als wer *g moll* in *ges moll* transponiren soll, der muß oft ausweichen in *ces moll*, *des moll*, *fes dur*, *es es dur* und *Bb dur* (ist eigentlich *A dur*). Wie nun alle solche fremde Ton-Arten zu bezeichnen sind, und was sie vor ** oder bb bedürfen, das kan man in unserer Tabelle gleich finden. Ob nun gleich noch nicht Mode ist, aus solchen fremden Ton-Arten ein Stück zu componiren, so weiß man doch nicht, wie bald solche Mode aufkommen könte. (vide Mattheſons Organisten-Probe am Ende pag. 241.).

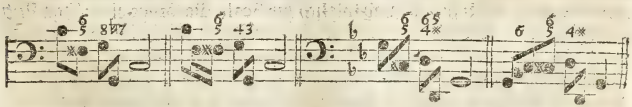
Die Erkentniß aller Ton-Arten ist nöthig.

§. 16. Wenn man nun hiezu nimt, was im ersten Abschnitt Cap. 2. von den Modis Musicis ist gesagt worden, so wird man leicht alle (wenigstens die gebräuchliche) Ton-Arten einrichten und ihnen die gehörige Versetzungs-Zeichen geben können. Denn weil, wie schon erwähnet, eine iede Ton-Art in andere, oft ziemlich fremde Ton-Arten ausweichet, deren Versetzungs-Zeichen nur bloß vor der Baß-Note oder an den Signaturen erscheinen, und im Schreiben oder Drucken leicht darin kan gefehlet werden;

den; so ist es höchstnöthig, daß einem wenigstens alle 24 Ton-Arten recht bekant und geläufig werden. Zu geschweigen, wenn einer etwas aus dem Kopfe spielen oder einen Baß wozu setzen wolte, da es denn ganz unentbehrlich ist, alle, sowohl moll- als dur-Töne perfect inne zu haben. Man übe sich derohalben aufs beste darin. Man übe sich, ein leichtes Lied aus allerley Tönen zu spielen, und merke sich wohl, wie das Systema des Tones, daraus man spielen will, beschaffen seyn muß. Eine kleine Uebung muß doch bey der besten Theorie seyn, oder es hapert doch hie oder da. Alles, was von §. 12-15. einem noch ein wenig zu undeutlich vorkommen möchte, das wird hernach schon deutlicher werden.

§. 17. Halten wir nun unsere diatonische Ton-Leiter gegen das Clavier, so finden wir bey *c dur*, und bey *a moll* im Heruntergehen, gar kein Semitonium, da ist weder *cis*, *dis*, *fis*, *gis* noch *b* vorhanden. Nun ist zwar bekant, daß diese Semitonia, wie wir zum Ueberfluß gesehen haben, bey den andern Ton-Arten herhalten müssen; allein, weil doch alle andere harte Ton-Arten nur eine Nachahmung der Ton-Leiter von *c dur*, so wie es die weiche Ton-Arten von *a moll*, sind, so möchte einer fragen: sind denn in *c dur* gar keine Semitonia von unsern fünf Semitoniis zu gebrauchen? Es klingt zwar ein Lied anders aus *e dur* als aus *c dur*, allein die ganze Veränderung bestehet doch nur vornemlich darin, daß es eine Terzie höher klinget als aus *c dur*. Wer nun singen kan, dem ist es einerley, ob er seine Melodie aus *e dur* oder *c dur* singet, wenn er nur die Höhe haben kan: ja was weiß der gemeine Mann davon, ob ein Lied in *g dur* aus *b dur* gespielet wird? er singet die Melodie getrost mit, und dünket ihm nur, sie ginge was höher, wie er gewohnt ist. Hierauf antworte: daß man zwar in *c dur* ordentlicher Weise kein Semitonium nöthig hat, und in den andern dur-Tönen auch nur die in der Vorzeichnung befindliche halbe Töne gelten läst: so findet man doch oft, daß mitten im Stücke, ob es gleich noch im *c dur* ist, das *fis* statt *f*, vornemlich wenn *g* drauf folget, angeschlagen wird, insonderheit wenn es zur Cadence gehet, als: wie bekant ist nicht folgender Gang in *c dur* und *g moll*?

Unter den Chordis elegantioribus ist sonderlich die Quarta maior gebräuchlich.



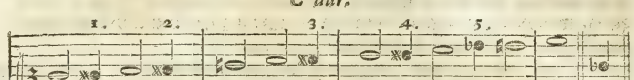
Dahero nehmen wir hieraus diese Regel, daß in allen Ton-Arten die Quarte major (so wie hier denn *fis*, die Quarte major zu *c*, und *cis* die Quarte major zu *g* ist) des Fundament-Tones oder auch eines Neben-Tones auf allerley Weise gebraucht wird. Im ersten Abschnitt haben wie

ein solches *, welches nur vor Einer Note galt und bald wieder verlassen wurde, nur als ein Zeichen einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung gehalten, es ist aber nichts anders als eine Chorda elegans, ein zierlicher Ton, dergleichen in einer künstlichen Scala vier bis fünf sind.

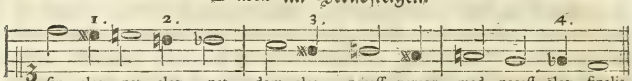
Scala elegans.

§. 18. Um dis nun deutlicher zu machen, so will eine solche zierliche *Scalam* aus *c dur* und aus *d moll* herseßen.

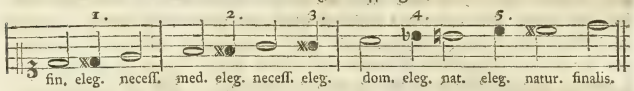
C dur.



D moll im Herabſteigen.



D moll im Heraufſteigen.



Erklärung dieſer Ton-Leiter, ſonderlich der lateiniſchen Wörter.

Wer hier die 3te zierliche Note das *gis*, zeichnen wolte vor *a* ein b, welches auf unſerm Clavier zwar auch *gis* iſt, aber eigentlich *as* iſt, der würde ſeine Scalam unrichtig bezeichnet haben. Denen zugefallen, die kein Latein verſtehen, muß ich die darunter ſtehende Lateiniſche Wörter ein wenig erklären. *Finalis* ſc. chorda, ſo wird hier der Ton genannt, daraus ein Stück oder hier die Ton-Leiter iſt, hier iſt chorda finalis (der End-Ton) *c* und *d*. Eleg. (*elegans* die zierliche, elegantior die zierlichere) bedeutet eine zierliche Note, welche ein Verſetzungs-Zeichen annimt, welches im Syſtemate nicht befindlich iſt, und folglich zur Scala diatonica einer Ton-Art nicht gehöret. Dergleichen ſind im Heraufſteigen fünf, im Herabgehen vier. Neceſſ. (*neceſſaria* chorda die nothwendige Säyte) diß iſt in moll- und dur-Tönen die Secunde und Quarte, als welche immer in allen Ton-Arten im Syſtemate einerley ſeyn müſſen, nemlich die Secunde major und die Quarte minor. (vide §. 3.). Med. (*medians* die vermittelnde) iſt nichts anders als die Terzie, als welche in Triade harmonica in der Mitten lieget, in den dur-Tönen iſt ſie groß und in den moll-Tönen klein. Dom. (*dominans* die herrſchende) iſt nichts anders als die Quinte, welche in allen

allen dur- und moll-Tönen immer rein oder vollkommen seyn muß. Nat. (*naturalis* die natürliche) so wird die Sexte und Septime genannt; sie heissen deswegen natürlich, weil sie bey den dur-Tönen gleich der Terzie groß seyn müssen, und deswegen in der Scala der dur Töne vorgezeichnet seyn müssen. Bey moll-Tönen hat man zu unterscheiden das **Herunter-** oder **Heraufgehen**. Beym **Heruntergehen** ist die kleine Septime und kleine Sexte der natürliche Ton, und darnach geschicht auch die Vorzeichnung der moll-Töne, da sind denn die Septime und Sexte, gleich der Terzie, klein; beym **Heraufgehen** aber ist die Sexte und Septime major die natürliche oder chorda naturalis. Peregr. (*peregrina* der fremde Ton,) der hier eben nicht zu Hause gehöret und ein fremder Gast oder eine seltene Note ist, die man nicht viel findet; in den dur-Tönen ist es die Terzie minor und in den moll-Tönen ist es die Tertie major.

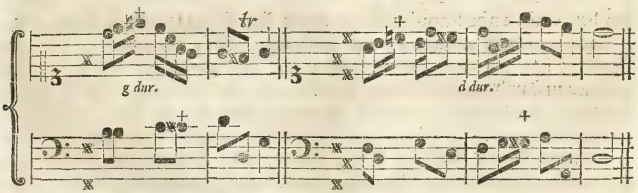
Vom Herunter und Heraufgehen der moll-Töne.

§. 19. Diß dienet nun abermal zum Unterricht, eine iede Ton-Art recht kennen zu lernen und auch zur Beurtheilung mancher musicalischer Stücke. Heute zu Tage werden die **zierlichen** Töne oft gebraucht; doch muß es mit Bescheidenheit und in der gehörigen Mäßigkeit geschehen, alsdenn sind sie nicht allein erlaubt, sondern sie geben auch der Melodie und Harmonie ein schönes Ansehen, ja wenn sie ungezwungen und zu rechter Zeit angebracht werden, vornemlich auch bey geschwinden Passagien der rechten Hand, so verursachen sie eine rechte Zierde, daher sie auch **zierliche** Töne heissen. Sie sind ferner auch leicht von den wesentlichen Tönen einer Scala zu unterscheiden, selbst bey der Ausweichung eines Stückes, denn sie variiren und ändern sich geschwinde.

Gebrauch der zierlichen Töne.

§. 20. Diese chorda elegantior hat nun nicht allein ein fremdes *, sondern es fällt auch oft hiedurch ein im Systemate befindliches * weg, vornemlich das Semitonium unterwerts; daher findet man in *g dur* wohl *f* statt *fis*, und in *d dur c* statt *cis*, als:

Oft fällt ein * in den dur-Tönen zierlich weg.



§. 21. Wir haben im ersten Abschnitt versprochen, von der Scala chromatica und enharmonica noch ein wenig zu sagen. Der Herr **Sorge** schreibt hievon im ersten Theil seines **Vorgemachs** also: „Die „Tor-

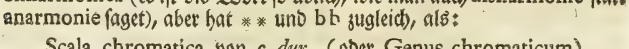
Vom Worte chromatisch und enharmonisch.

„ Ton-Arten, welche in ihrer Scala ×× gebrauchen, nennet man das chro-
„ matische Geschlecht, und die welche bb gebrauchen, das enharmonische
„ Geschlecht. Sind ein paar Benennungen, die sich nicht allerdings rei-
„ men; allein es ist nun so Mode worden. Wenn man aber die erste Clas-
„ se Genus intensum, und die andere Genus remissum nennte, so wäre
„ man der heut zu Tage fast ungereimten Terminorum: Genus chroma-
„ ticum, Genus enharmonicum überhoben. Zumalen, da das Genus
„ enharmonicum ganz was anders bedeutet, [als ein mit vielen bb be-
„ setztes Systema.]. In welchem eine Octave wenigstens 28 Intervalla
Genus enharmonicum. „ aufweisen muß. „ Es ist freylich wahr, daß das noch nicht Genus en-
harmonicum (besser anarmonicum) heissen kan, wenn eine Ton-Art zu
ihrer Einrichtung der bb nöthig hat: wenn aber ein Stück mit ×× und
bb inwendig besäet ist, da bald *as* (vor *a* ein b) bald *gis* (vor *g* ein ×)
vorkömmt, und also die Versetzungs-Zeichen nicht einerley Art bleiben, so
möchte man es noch wohl enharmonisch nennen, denn auf wenig Orgeln
wird *gis* beydes vor *as* und vor *gis* gleich gut klingen, das könte dann
unharmonisch heissen. Es beschäftiget sich also eine Scala chromatica
mit ×× (und geht also bey halben Tönen herauf und herunter); die Scala
enharmonica (es ist dis Wort so üblich, wie man auch disharmonie statt
anarmonie saget), aber hat ×× und bb zugleich, als:

Scala chromatica

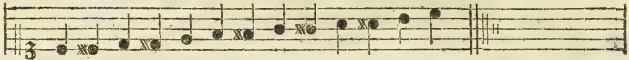
und

Scala chromatica von *c dur*, (oder Genus chromaticum).



enharmonica.

Scala enharmonica von *c dur*, (oder Genus enharmonicum).

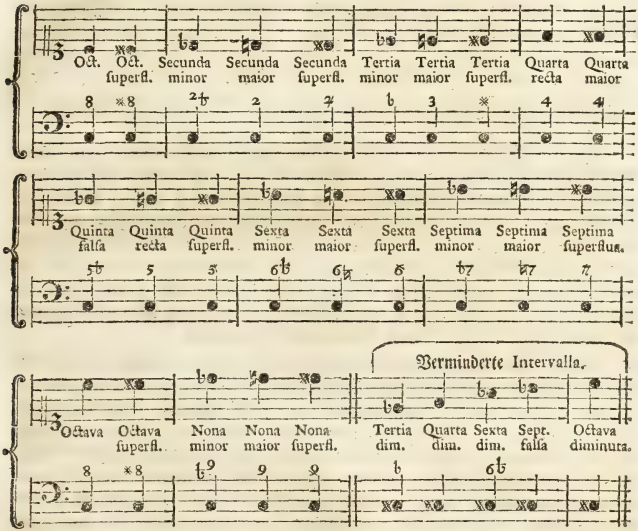


Temperatur, worin sie bestehe, und was sie nutze.

In der Scala enharmonica ist *cis* gegen *des*, *dis* gegen *es*, *fis* gegen *ges*, *gis* gegen *as* und *ais* gegen *b* enharmonisch. Die Temperatur unserer Claviere hat nun zwar das *cis* auch zu *des*, das *dis* zu *es*, das *gis* zu *as*, das *ais* zu *b* und das *fis* auch zu *ges* gemacht; aber es ist doch eigentlich, im strengsten Verstande genommen, weder *cis* noch *des* ꝛc. Zu *cis* ist es ein wenig zu hoch, und zu *des* ein wenig zu niedrig, es ist zwischen beyden; daher nennet man es auch eine Temperatur, eine Stimmung, daß es zu *cis* und zu *des* gelten kan: und so von den andern Tönen auch. Es muß nemlich *dis* so gestimmet und temperiret werden, daß es auch ein *es* seyn kan, das ist, es muß das *dis* gut klingen als eine Terzie major zu *h*, und auch eine gute kleine Terzie zu *c* abgeben; das ist nun eine Kunst, und hier gibts verschiedene Arten zu temperiren. Der Herr Sorge hat sehr deutlich und gründ-

gründlich davon geschrieben, sowol in seinem Gespräch von der *Temperatur*, als auch in seiner Rational-Rechnung. Wer wissen will, was die Temperatur eines Clavier-Instruments sey, der schaffe sich benannte Bücher des Herrn Sorgens an, sie sind klein, er wird aber grossen Nutzen daraus ziehen und sein Clavier rein stimmen lernen. Nun wollen wir noch eine Scalam enharmonicam herſetzen zu *c*; bey dieſer Gelegenheit wollen wir zugleich die Intervalla nach ihrer verſchiedenen Gröſſe anzeigen, welches alſo doppelten Nutzen haben kan.

Scala enharmonica von *c dur*, welche alle muſicaliſche Intervalla zeiget.



Wer ſeine Scalam enharmonicam noch gröſſer ſehen will, der darf nur das doppelte ♯ oder das doppelte b gebrauchen, nach Anleitung der Tabelle §. 12. da er denn 31 Töne bekommen wird, die zwar nicht alle dem Klange, ſondern der Benennung und Schreib-Art nach unterſchieden ſind.

Vom groſſen ganzen und kleinen ganzen Ton.

§. 22. Noch ein Wort von groſſen ganzen und kleinen ganzen Tönen, weil wir doch pag. 17. bey unſerer dritten Ton-Leiter dieſe Benennung finden. Ueberhaupt hat dieſer Unterſcheid ſehr wenig zu bedeuten, ja bey der heutigen Temperatur unſerer Claviere gar nichts. Sonſten

heißt es überhaupt: ein ganzer Ton bestehet aus zween halben Tönen oder hemitoniis (ist eben so viel als Semitoniis). Nun aber bestehet ein **grosser ganzer Ton** aus einem grossen und kleinen halben Ton; hingegen ein **kleiner ganzer Ton** bestehet aus zween kleinen halben Tönen. Dabey wollen wir uns aber nicht aufhalten. Man erweiset daraus, daß ein Stück besser klinge in der Ton-Art, darin es gesetzet ist, als in einer andern, darin es transponiret worden. Was ferner hie und da zuweilen von der Eigenschaft dieser oder jener Ton-Art in Büchern zu finden ist, das gehen wir als etwas ungewisses und ungegründetes vorietzo vorbey, und lassen hierin einem ieden seine Meynung.

CAPVT III.

Von der Lage der rechten Hand beym Accompagnement.

Beym Choral-Spielen wird die Lage der rechten Hand angezeiget.

§. 1. Wer nun den ersten Abschnitt recht, nach meinen so oft wiederholten Erinnerungen, wird gebrauchet haben, der wird nun gewohnt geworden seyn, immer nach Discant und Baß zugleich zu sehen, und schon ziemlich damit fertig werden können. Weil er denn die ausgeschriebene Discant-Note immer im kleinen Finger oder in der obersten Partie oder Stimme der rechten Hand hat genommen; so hat er eben nicht nöthig gehabt, auf die Lage seiner rechten Hand scharf acht zu haben: hat er aber bey dem allen doch auf die Bewegung der Hände reflectiret und alles gehörig untersuchet, so wird ihm das nun sehr zu statten kommen.

Von der Lage der rechten Hand bey dem Accompagnement.

§. 2. Anietzo aber müssen wir zeigen, wie es einer machen soll, wenn ihm nur der Baß allein vorgeleget wird, und wie er da die bisher gehabte Discant-Noten muß entbehren lernen und selbst erfinden. Im Anfange kommt es einem sehr fremde und schwer vor, wenn man nach der einzigen Baß-Stimme die Griffe der rechten Hand selbst erfinden soll; daran muß man sich aber nicht kehren: es wird mit der Zeit, wenn man nur ein wenig Fleiß anwendet, immer leichter. Ich werde mich auch bemühen, es einem Liebhaber so leicht und deutlich, als es mir möglich seyn wird, zu machen. Denn da ich für solche schreibe, die sich selbst aus meinem Buche informiren wollen; so muß ich freylich ja daran gedenken, und mich hüten, daß ich sie nicht müde oder verdrießlich mache. Ich will anfänglich einige kurze Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihren Griffen, in Ansehung der Lage und Folge derselben, richten kan, hersetzen, kleine Exempel geben, und oft daran wieder erinnern.

Sechszehen Regeln hievon.

§. 3. **Kurze Regeln**, betreffend die Lage der rechten Hand beym Accompagnement.

Reg. 1.

Reg. 1. Der höchste Ton der rechten Hand muß nicht höher als bis $\bar{f}$ oder *fis*, und der tiefste nicht unter ungestrichen *f* oder *e* gehen. Reg. 1.

Anmerk. Hiedurch bekömmt nun die rechte Hand mehr als zwey ganze Octaven des Claviers zu ihrem Gebrauch. Gehet der Baß aber etwa bis $\bar{e}$ oder wohl gar bis *f*, so darf die rechte Hand wohl bis $\bar{g}$, ja bis $\bar{a}$ gehen: und eben so, wenn sich die linke Hand in der grossen Octave aufhält (nemlich in einer Folge von Tönen), so darf die rechte Hand auch wohl bis *e* oder *d* herunter gehen. Die 13te Regel gehöret hieher.

Reg. 2. Ein iedes Stück fängt ordinair mit einem reinen Accord an; da kan ich nun anfangen, mit welchem Haupt-Accorde ich will. Reg. 2.

Anmerk. Was man durch die drey Haupt-Accorde verstehet, ist aus dem ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 2. bekant. Ich kan derowegen mein Stück anfangen, also, daß ich die Octave oder Terzie des reinen Accords oben im kleinen Finger habe; es ist auch nicht verboten, mit der Quinte des Accords anzufangen; die Folge der übrigen Griffe und die gute Melodie muß die beste Lehrmeisterin seyn. In der eingestrichenen Octave wird am meisten angefangen, doch im Stück aus *c* oder *d* fängt die Ober-Stimme wohl in der zweygestrichenen Octave mit $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$ oder $\bar{f}$, an, je nachdem die Baß-Note hoch oder tief stehet.

Reg. 3. Nach dem Anfange richten sich die nächst-folgenden Griffe. Reg. 3.

Anmerk. Diese Regul ist wohl zu merken. Bey der Fingersetzung in Handsachen muß die Folge betrachtet werden; denn dadurch lernet man, welche Finger hie oder da am geschicktesten zu nehmen sind: beym General-Baß siehet man auch auf die Folge; aber auch, fast noch schärfer, auf den vorhergegangenen Griff. Es gelten diese kleine Regeln, die wir hier geben, vornemlich, wenn man in seinen Exempeln nur vorerst mit lauter Consonanzien zu thun hat. Kommt man erst zu den Dissonanzien, so bestimmet diese Regel die Lage der rechten Hand noch genauer, wie an seinem Ort vorkommen wird.

Reg. 4. Wenn Pausen vorhergegangen, so kan ich meine Hand wieder nach Belieben, eben wie zu Anfang eines Stückes, einsetzen. Reg. 4.

Anmerk. Beym Accompagnement gibt es Pausen, da das Clavier eine genau bestimmte Zeit schweigen muß, und das heißt pausiren; welches wiederum eine Kunst ist, damit man nicht länger, als bestimmt ist, wartet, sondern zu rechter Zeit (nicht einen Augenblick zu früh noch zu spät) wieder anfängt. Wir werden in einem besondern Capitel davon handeln.

Reg. 5. Man nimmt immer denjenigen Griff (oder Haupt-Accord) der am nächsten zur Hand ist. Reg. 5.

Reg. 6. Reg. 6. Man läßt die rechte Hand folglich nicht viel herauf oder herunter springen.

Anmerk. Bey Liedern sind dergleichen Sprünge und Fälle oft vorgefallen, dahero hat ein Choral-Spieler sich beym Accompagniren dafür zu hüten.

Reg. 7. Reg. 7. Wenn der Baß eine Terzie steiget oder fällt, so kan die oberste Stimme der rechten Hand bestehen bleiben.

Anmerk. Wir werden bey den Exempeln sehen, wie alsdenn nur Eine Stimme, nemlich der Alt, ihren Ton ändert, und die oberste und unterste Stimme der rechten Hand ihren gehabten Ton behalten. Es ist ein grosser Vortheil, daß in den Griffen der rechten Hand nicht immer alle Töne dürfen geändert werden. Die schwersten Ziffern sind gemeiniglich schon im vorigen Griff gewesen, und also beyzubehalten, und leicht zu finden, wenn man nur die Intervalla aus dem ersten Abschnitt gut gelernet hat.

Reg. 8. Reg. 8. Man siehet dahin, daß die oberste Stimme der rechten Hand mit dem Baß eine Melodie oder singbaren Gang hat.

Erläuterung dieser Regel. Anmerk. Hiedurch wird nun von einem Anfänger nicht gleich gefordert, eine liebliche Melodie zu seinen Baß-Noten machen zu können, denn es heist: so wie der Mann; so seine Kraft. Es will diese Regul ihn hier nur lehren, mit seiner rechten Hand nicht so lange, als es die folgenden Griffe erlaubeten, immer auf Einem und demselben Ton stehen zu bleiben; oder die rechte Hand so zu bewegen, daß alles flieſſende singende Wesen daraus gleichsam verbannet ist. Mit den Mittel-Stimmen, die aber doch auch singbar und ohne Quinten und Octaven seyn müssen, hat es so viel nicht zu bedeuten, als mit der obersten Stimme, weil solche am meisten ins Gehör fället und deren Fehler oder ungeschickte Fortschreitungen durch keine Vollstimmigkeit können bedecket werden, wie bey den Mittel-Stimmen geschehen kan. Wer unsere kleine Regeln in Acht nimt, der wird schon was singbares in seiner obersten Stimme finden. Fast alle andere Regeln, die noch vorkommen werden, sind um der Melodie willen da. Daher hat ein General-Bassiste sich besonders darauf zu legen, daß er seine rechte Hand so fortschreiten und einrichten lernet, damit wenigstens die oberste Stimme nicht allein von verbotenen Quinten und Octaven (selbst von den verdeckten) und von ungeschickten Gängen gesäubert sey, sondern auch was Melodieuses hören lasse. Eine schöne Melodie zu machen, ist das vornehmste eines zierlichen manierlichen General-Basses. Dazu hilft folgende Regel auch sehr viel.

Reg. 9. Man nimt, so viel möglich, Motum contrarium in acht. Reg. 9.

Anmerk. Was Motus contrarius, Motus rectus und Motus obliquus sey, ist im ersten Abschnitt schon hinlänglich und deutlich angezeiget worden, als vornehmlich Cap. X. §. 6. 5te Anmerk. item Cap. XIII. §. 15. und 16. item Cap. XV. §. 2. 10te Anmerk. ibid. §. 3. die 2te und 3te Anmerk. und sonst hin und wieder. Diß ist auch eine der wichtigsten Haupt-Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihrem Herauf- und Herniedergehen zu richten hat, daß sie nemlich Motum contrarium gebraucht, das ist, sie gehet herunter, wenn der Baß herauf gehet; und umgekehrt, sie gehet hinauf, wenn der Baß herunter gehet, kurz: die Hände gehen einander entgegen, oder sie scheiden sich von einander; diß mag nun gradatim oder Sprungsweise (per saltus, saltuatim) geschehen. Hiedurch aber wird Motus rectus und motus obliquus nicht etwa so verhaßt und verboten, wie eine Reihe oder Folge verbotener Quinten und Octaven; mit nichten, Motus rectus befördert öfters und in manchen Fällen die Melodie der obersten Stimme besser, als Motus contrarius, und wird eben deswegen auch oft vorgezogen. Ein Anfänger aber, der sich noch nicht recht vor Quinten und Octaven in acht nehmen kan, muß sich mit dem Motu recto ohne Noth noch nicht viel abgeben. Motus obliquus kan auch leicht Anlaß zu Octaven geben, darum ist Motus contrarius am sichersten zu gebrauchen.

Reg. 10. In die oberste Stimme muß man weder offenbare noch verdeckte Quinten und Octaven bringen, und auch keinen ungeschickten Gang. Reg. 10.

Reg. 11. In den Mittel-Stimmen müssen solche auch aufs beste vermieden werden. Reg. 11.

Reg. 12. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, läßt man beym reinen Accord wohl die Octave aus und verdoppelt die Terzie. Reg. 12.

Anmerk. Zu den ungeschickten Gängen gehöret unter andern (wovon hernach etwas vorfallen wird) auch der Gang in Secundam superfluam; hievon ist schon im ersten Abschnitt etwas erwähnet worden, nemlich Cap. X. §. 5. 4te Anmerk. und Cap. XV. § 2. 7te Anmerk. Von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte beym Sexten-Griff siehe den ersten Abschnitt Cap. X. §. 6. die 6te Anmerk. Cap. XIII. §. 5. und Cap. XVII. §. 13. wo man schon hinlängliche Nachricht davon findet. Wie aber beym reinen Accord statt der Octave die Terzie muß verdoppelt werden, davon werden wir bald ein Exempel haben.

Reg. 13. Man hält beyde Hände so nahe als möglich zusammen. Reg. 13.

Anmerk. Man hat sich zu hüten, daß zwischen der untersten Stimme der rechten Hand (dem Tenor) und der Baß-Stimme kein gar zu lee-

rer Zwischen-Raum (oder Vacuum) sey; denn dadurch hänget die Harmonie gar schön zusammen, und können auf solche Weise die etwa vorfallende Quinten und Octaven in den Mittel-Stimmen bedecket und entschuldiget werden.

Reg. 14. Reg. 14. Durch einen vollstimmigen Griff (vier Töne in der rechten Hand) kan man die rechte Hand, wenn sie der linken gar zu nahe gekommen ist, wieder in die Höhe bringen, damit man Raum zu neuen Fortschreitungen gewinne.

Anmerk. Dieser Vortheil ist erst recht zu gebrauchen, wenn wir mit Dissonanzien werden zu thun bekommen: denn da kan es leicht kommen, daß wegen regelmässiger Resolution derselben die rechte Hand ziemlich nahe zum Baß geräth; da denn zu einer etwas langen Note der Griff noch einmal in die Höhe genommen wird, wie an seinem Ort deutlicher wird gezeiget werden.

Reg. 15. Reg. 15. Die grosse Terzie liebet das Heraufgehen.

Anmerk. Was hiedurch zu verstehen, wird am deutlichsten bey den Exempeln können gezeiget werden, wohin wir es versparen.

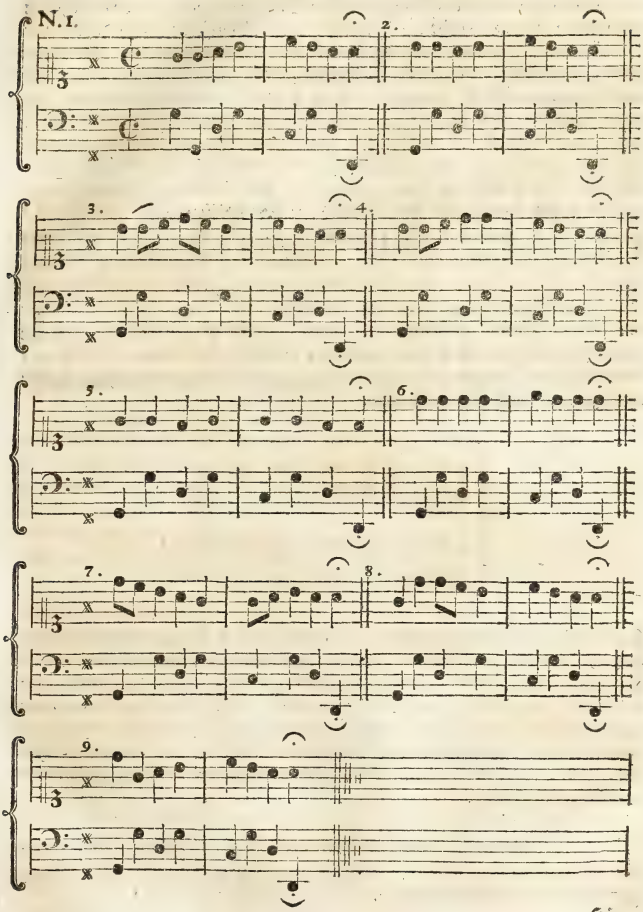
Reg. 16. Reg. 16. Man schliesset nicht gerne ein Stück mit der Quinte oben.

Anmerk. Ein reiner Accord ist das Ende eines jeden musicalischen Stückes, oder eines Satzes im Liede; ja ein jedes musicalisches Punctum (vid. 1. Abschn. Cap. XV. §. 8.) hat zuletzt einen reinen Accord. In diesem Schluß-Accord wird nun lieber die 8 oder 3 als die 5 oben genommen. Ein Einschnitt aber (vide l. c.) hat oft im letzten Griff die Quinte, hierauf folget oft eine Achtel-Pause.

Anwendung dieser Regeln. §. 4. Sind der Regeln gleich vor dißmal viel geworden, so sind sie doch leicht in acht zu nehmen. Man hätte wohl aus diesen sechzehn Regeln drey bis vier machen können, allein ich denke, es wird so besser und leichter zu verstehen seyn. Anietzo wollen wir solche Regeln ein wenig üben, und dazu anfänglich die Sätze aus dem Liede: **Werde munter, mein Gemüthe** ꝛc. so wie es sich im ersten Theil des Clavier-Spielers befindet, nehmen. Unser Zweck soll dabey vornemlich seyn, eine kleine Anweisung zur Lage der rechten Hand zu geben, und zwar nach den gegebenen sechzehn Regeln; da wir denn finden werden, wie zu einerley Baß-Noten die rechte Hand in der obersten Stimme auf verschiedene Weise so wohl gut als unrecht ihre Griffe nehmen kan. Der erste Satz unsers Liedes hat nichts als reine Accorde zu *g*, *d* und *c*, und kan doch so oft verändert werden, wie aus folgenden Exempeln zu sehen.

Die Lage der rechten Hand kan verschieden seyn.

N. 1.



Erster Satz, worin die rechte Hand allerley Fortschreitungen nimt.

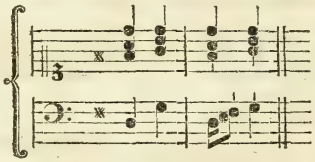
Hier

Erläuterung derselben.

Hier haben wir nun dem Baß des ersten Satzes eine neunfache Begleitung der rechten Hand gegeben. In allen neun Arten sind weder verbotene Quinten noch Octaven, iedoch ist eine besser als die andere. N. 1. 2. 3. haben alle eine gute Melodie, die rechte Hand nimt hier auch immer den nächstgelegenen Griff; hingegen bey N. 5. und 6. nimt sie zwar ihren Accord noch näher, und behält im folgenden Accord, was vom vorhergehenden hat bleiben können, allein eben dadurch ist die Melodie doch ein wenig zu einfältig geworden. N. 4. hat die Melodie vom Liede: Werde munter ꝛc.

Verdeckte Octaven.

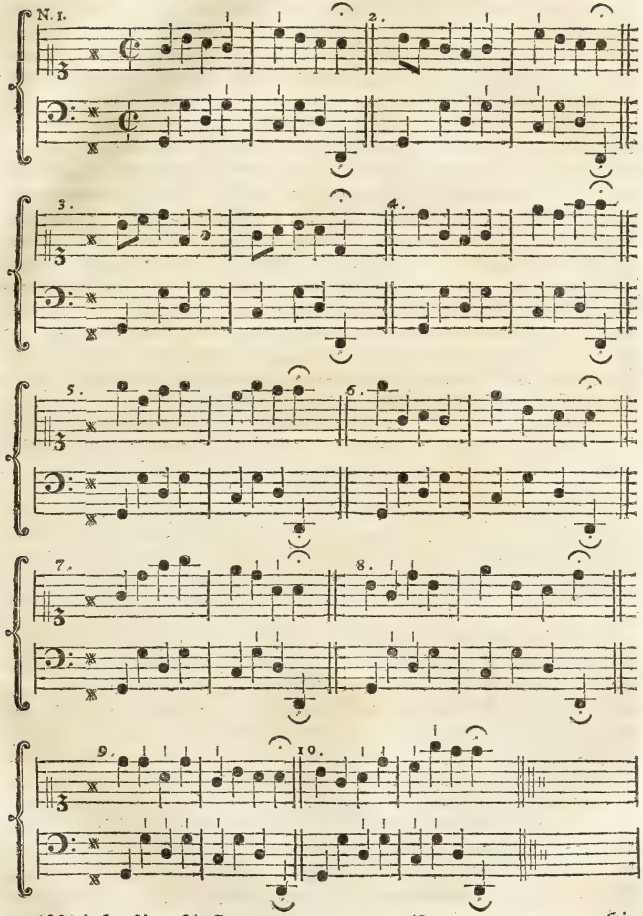
und ist so gut nicht, wie N. 1. 2. 3. denn es gibt verdeckte Octaven drinn, bey der 3 und 4ten Baß-Note *d* und *g* hat der Discant $\bar{d}\ \bar{d}$. Der Accord zu *d* ist $\bar{d}\ \bar{a}\ \bar{fis}$, und der darauf folgende Accord zu *g* ist $\bar{d}\ \bar{h}\ \bar{g}$. Nun ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XVII. §. 17. bekant, wie die verdeckten Octaven offenbar werden, wenn man die durchgehende Noten (als hier bey *d g*) machet, da denn die letzte durchgehende Note von *d* zu *g* das *fis* ist, *fis* hat die Tenor-Stimme im Griffe zu *d*, und $\bar{g}$ im Griff zu *g*, da sind nun die verdeckten Octaven im Tenor entdecket; es lassen sich von einem Anfänger die verdeckten Octaven am besten merken, wenn er solche verdächtige Griffe aussetzet; es mag hier geschehen:



Es ist diese Melodie im ersten Theil mit Fleiß in lauter reinen Accorden gesetzet, darum ist der Baß, der freylich durch Untermischung anderer Griffe viel besser hätte können gemacht werden, nun so gerathen; es war auch noch nicht Zeit, von verdeckten Octaven zu reden. N. 7. 8. und 9. haben zwar alle eine gute Melodie, welche sich zu einer Lieder-Melodie wohl schickten, indessen machte ein Accompagnist schon zu viel Bewegung, er kan es sonsten ja gut und näher haben. N. 8. und 9. haben im Anfange auch einen unnöthigen Sprung.

§. 5. Nun wollen wir, zu eben diesem Baß, der rechten Hand allhier eine unrechte Lage geben, und mit Fleiß unrecht machen; damit wir Gelegenheit haben, dafür zu warnen.

N. 1.


N. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Entdeckung der darin befindlichen Fehler.

Hier ist die Lage der rechten Hand wieder auf zehnerley Art, aber eine iede Art hat ihre Fehler und ist deswegen zu verwerfen. N. 1. und 2. haben zwar eine Melodie, allein es sind Octaven drinnen, und zwar da, wo der kleine Strich stehet. N. 3. hat wieder eine Melodie, allein der Sprung von $\bar{a}$ nach $\bar{fis}$ die verdeckten Octaven bey $\bar{fis}$ $\bar{g}$, und der Sprung von $\bar{a}$ nach $\bar{d}$ machen es verwerflich. Wir haben im 1ten Abschn. Cap. XVII. §. 18. zwar gesaget, daß zuweilen in der Ober-Stimme eine verdeckte Octave erlaubt ist und §. 17. finden wir bey den Exempeln, nemlich N. 5. eben diese verdeckte Octave bey $\bar{h}$ $\bar{c}$. Allein es ist zu merken, daß dergleichen verdeckte Octaven in der Ober-Stimme nur **im Schluß eines Satzes** passiren können und auch oft vorfallen; hier ist aber die verdeckte Octave in der obern Stimme mitten im Satz, und also nicht erlaubet. N. 4. 5. 6. und 7. haben keine gute Melodie, springen auch gar zu sehr. Eine solche hüpfende Bewegung der rechten Hand ist nun im Accompagnement ganz und gar verboten, und deswegen aufs strengste zu meiden; N. 8. hat wieder gar zu viel Sprünge, und dazu auch Octaven (obgleich motu contrario) und taugt derowegen für uns nicht; N. 9. gehet fast in lauter verbotenen Quinten, und eben dadurch bekommt die Tenor-Stimme lauter Octaven mit dem Baß, es springt sehr gefährlich und taugt überall nichts; gleichen Schlags ist N. 10., da sind im ersten Tact Quinten und im andern Octaven und ist voller Sprünge, so gar bis $\bar{g}$, ist derowegen auch nichts werth.

Anfänger machen sich aus Unwissenheit oft manches schwerer, als es ist.

§. 6. Wer nun die guten Exempel §. 4. mit diesen vitiösen vergleichet und dabey an die gegebene sechzehn Regeln gedenket, der wird finden, daß die guten Exempel nicht allein besser ins Gehör fallen, sondern auch besser und viel leichter zu spielen sind als die unrechten. Es sind folglich viele Regeln, die man von der rechten Lage der Hand gibt, auch deswegen mit da, damit ein Anfänger sich keine unnöthige Mühe mit Sprüngen und Hüpfen geben möge, es ist also ein Vortheil darin, wenn man diese Regeln ausübet und in acht nimt. Es ist die Art eines Anfängers, sich ein Ding fast schwerer zu machen, als es nöthig ist. Man bedenke nur, was bey Hand-Sachen eine unrechte Fingersetzung bey einem Anfänger nicht vor Schwürigkeiten, Stolpern und Fehlen verursachet, welche Schwürigkeiten durch eine gute und commode Fingersetzung aber alle gehoben werden. Eben so macht es ein Anfänger im Accompagniren, er springet und vagiret mit der rechten Hand gerne ohne Noth herum; das Choral-Spielen, welches dergleichen oft erfordert hat, hat ihn daran gewöhnet. Ist er nun noch nicht im Stande, die dreyfache Veränderungen eines Accordes (und aller andern Griffe) zur rechten Zeit zu gebrauchen, oder ist ihm eine Veränderung des Accordes (oder ein Haupt-Accord) bekanter

kanter als die andere, so will er immer gerne die nehmen, die er dem Gedächtniß nach inne hat; er nimt entweder gerne immer (beym reinen Accord) die Octave oben, oder die Quinte oder die Terzie, ie nachdem ihm eine Art vor der andern geläufiger oder bekanter ist, da kan es denn nicht allein ohne viele Sprünge (die Gelegenheit zu manchem Mißschlag geben) nicht ablaufen, sondern Quinten und Octaven finden sich auch allezeit dabey nothwendiger Weise mit ein; dahero es denn höchstnöthig ist, daß ein Anfänger die dreyfache Veränderung eines Accordes (ja aller andern Griffe) so vollkommen inne habe, daß ihm einerley ist, diese oder jene Veränderung des Accordes zu nehmen; ob er die Octave oder die Quinte oder die Terzie oben im kleinen Finger haben soll, das muß ihm, sage ich, einerley seyn. Wie ich denn auch hoffe, daß meine Leser und die sich meiner Arbeit zur Selbst-Information bedienen wollen, durch den Gebrauch des ersten Abschnitts sich werden geschickt gemacht haben, alle Accorde mit ihren Veränderungen gleich treffen zu können; denn diß ist die erste Uebung eines angehenden Accompagnisten, daran es auf keine Weise mehr fehlen muß.

Die drey Veränderungen aller Griffe muß man recht inne haben.

§. 7. Es kan einem Anfänger auch nicht schaden, wenn er auch seine rechte Hand in der obern Stimme so viel möglich ruhen liesse, so wie unter den Exempeln Sphi 4. N. 5. und 6. zeiget: denn ob hie gleich die Melodie nicht sonderlich ist, so gewöhnet er sich doch hiedurch an, den nächstgelegenen Accord zu suchen und verlernet das Springen und Flattern der rechten Hand, es ist auch am leichtesten auszuüben. Tractiret er beym General-Baß zugleich Hand-Sachen, so wird die rechte Hand dadurch nicht steif oder verdorben: ich sage auch nicht, daß er hernach immer hin dabey bleiben solte; nein, ich widerspräche sonst meinen gegebenen Regeln; hier wird ein Anfänger gemeynet in seinen ersten Uebungen, und der beym Choral-Spielen gewohnt geworden mit der rechten Hand allerley Sprünge zu machen. Die Melodie der obern Stimme ist eine Zierde des Accompagnements, dergleichen aber noch von keinem Anfänger kan gefordert werden. Nimt ein Anfänger nur zuerst immer den nächstgelegenen Accord, und hütet sich vor Quinten, Octaven und ungeschickten Gängen, und erlanget in dieser Art des Accompagnements erst einen kleinen Habitum, so kan man schon mit ihm zufrieden seyn; vornemlich da er bey dem allen doch auch sehr genau auf den Tact muß acht haben. Das zierliche muß kommen, wenn das wesentlich-nothwendige erst da ist. Diß sey einem Anfänger zum Trost gesagt, der mannigmal bey Lesung der musicalischen Bücher nicht wenig erschrickt, wenn er so viel und so mancherley darin findet, was zum Accompagnement gehöret, da er doch grosse Lust hat, zu seinem blossen Vergnügen, nur erstlich das nothwendigste hievon zu wissen, um mit einem guten Freunde, der etwa eine hübsche Violin oder Traversiere spielet

Das Springen mit der rechten Hand muß man meiden.

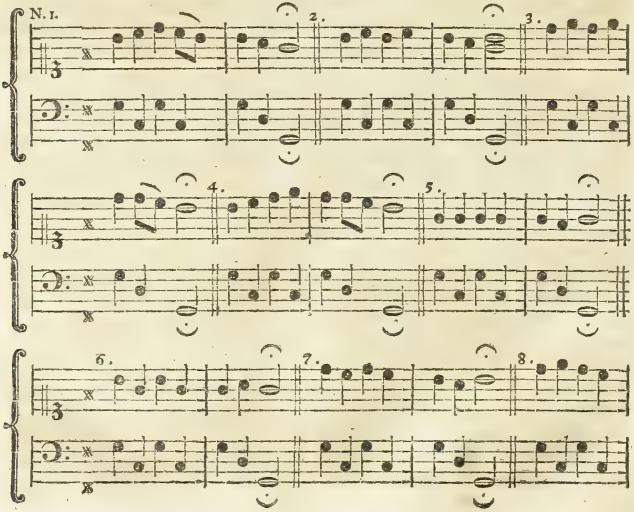
Vom Anfänger muß man nicht zu viel fordern.

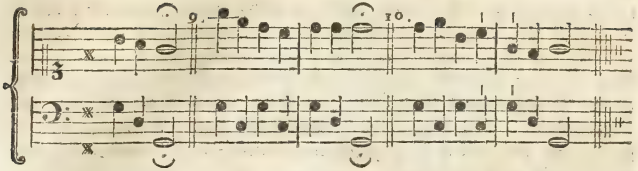
oder bläset, zuweilen eins machen zu können, (wie man zu reden pfleget.) Solchen Liebhabern möchte gerne in diesem Abschnitte ein Genüge thun: dahero ich denn auch meinen ganzen Vortrag darnach suche einzurichten. Bey diesem allen aber werde ich doch der Kunst nichts vergeben, oder einem Liebhaber, mit wenigem schon vergnügt zu seyn, anrathen; nein, ein rechter Liebhaber der Music wird ohne mein Erinnern schon immer weiter zu kommen suchen. Andere musicalische Schriften können ihm hernach gute Dienste thun, sonderlich des **Herrn Bachs zweyter Versuch über das** *Accompagnement*, **Herrn Sorgens** *Compendium harmonicum* und **Vorgemach**, und **Herrn Löhleins Clavier-Schule**, und andere neue und ältere Autores, die bekant sind und vom General-Baß geschrieben haben, und deren schon hin und wieder ist gedacht worden.

Musicalische Schriften werden recommendiret.

§. 8. Nach dieser kleinen Digression gehen wir zum zweyten Satz unsers Liedes, da wir denn abermal verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersetzen wollen, erstlich die guten und hernach die unnützen; daraus ein Anfänger denn begreiffen lernet, daß er nicht an einerley Lage der Hand gebunden ist, und wofür er sich vornemlich zu hüten hat. Hier sind sie:

Zweyter Satz in guten und schlechten Fortschreitungen.

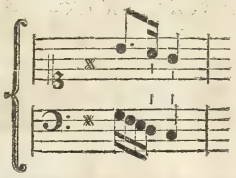




N. 1. hat die Melodie des Liedes, und ist so gut nicht als N. 2. 3. und 4. (vide §. 4. fast am Ende) denn hier geht die nach der grossen Terzie folgende Stimme oder Note in die Höhe nach §. 4. Reg. 15. diß Heraufgehen liebet die grosse Terzie, es klinget auch besser, wie man hören kan, wenn man N. 7. da zu *g* die Terzie major *b* nicht in derselben Stimme heraufgehet, spielet. Ferner ist eine gute Melodie darin, und die rechte Hand hat eine mässige erlaubte Bewegung. N. 5. hat zwar eine sehr einfältige Melodie, kömmt es aber, daß die rechte Hand in andern Sachen, worin der Baß so wie hier wäre, so läge, daß zu *g* die Octave im Accord oben wäre, so könte ein Anfänger (siehe §. 7.) die rechte Hand, so wie hier N. 5., ruhen lassen, das wäre ihm nicht zu verdenken. Die andern Exempel sind verschiedener Ursachen wegen nicht nachzuahmen. N. 6. macht zwar keine offenbare aber doch verdeckte Quinten, ein paar Noten können solches am besten zeigen:

Anzeige, welche Arten gut, und welche nicht gut sind.

Verdeckte Quinten.



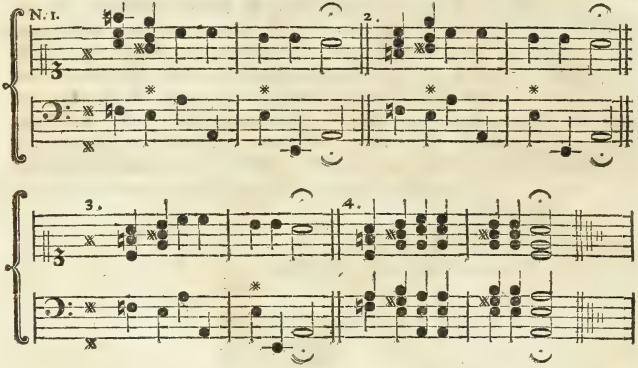
Weil ich hier in beyden Händen die durchgehende Noten ausgesetzet habe, so offenbaren sich bey *a d* und *g c* die Quinten.

Wenn also die Tertie major im Griffe oben gewesen, so nimt man nicht gerne im folgenden Griff die Quinte, viel lieber aber die Octave, eben wie N. 1. 2. und 4. geschehen. N. 7. könte wohl passiren im vierstimmigen Accompagnement, und ist vollends gut, wenn die linke Hand hier zu ungestrichen *c* die Octave *c* nimt: alsdenn lieget die ganze Harmonie zu *c* beysammen: wer aber zweystimmig mit Baß und Discant also spielen wolte, daß die Ober-Stimme mit dem Baß gleichen Ton hätte, der

würde bald hören, daß es nicht gut klinge, denn im zweystimmigen Spielen muß Baß und Discant, sonderlich wenn der vorige Ton zum Baß die Quinte gewesen, nicht oft einerley Noten haben. N. 8. und 9. haben zwar eine gute Melodie, allein die linke Hand macht bey N. 8. ein wenig zu viel Bewegung vor einen Anfänger, besser ist hier N. 3. Sonsten kan N. 8 passiren. N. 9. fängt zu hoch, nemlich mit $\overline{c}$ an. N. 10. aber springt gar zu sehr, und hält auch, obgleich motu contrario, Octaven in sich, und ist deswegen zu vermeiden.

Dritter Satz, nach seinen vitiösen Fortschreitungen.

§. 9. Nun wollen wir auch den dritten Satz unsers Liedes, der der erste im andern Theil ist, nach seiner rechten als unrechten Lage der rechten Hand aussetzen, es mögen einige vitiöse vorhergehen.



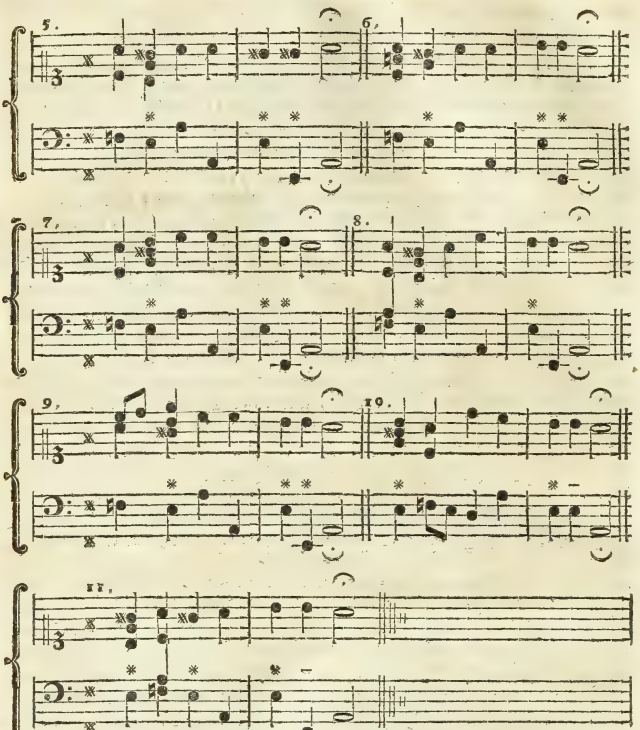
Gefährlicher Gang in moll-Tönen kan auf mancherley Art unrecht gemacht werden.

Es ist der Gang im Baß von *f* nach *e* (oder auch von *e* nach *f*) ein fataler Gang, der in den moll-Tönen gar leicht und mannigmal unvermuthet vorfällt, denn hier ist die Melodie von *g dur* ins *a moll* gewichen; denn man hat hier die schönste Gelegenheit von der Welt, alles, was nur verboten ist, nemlich Quinten, Octaven und einen ungeschickten Gang anzubringen. Wolten wir die ersten zwey Noten unsers Satzes so accompagniren, wie bey N. 1. zu sehen, und mit der Octave anfangen, so würde gar keine gute Fortschreitung folgen können, und es ginge die oberste Stimme mit dem Baß bey $\overline{f}$ $\overline{e}$ in gänzlich verbotenen Octaven, und in der Alt-Stimme wären bey $\overline{e}$ und $\overline{h}$ die Quinten zu *f* und *e* einmal offenbar gnug; wir dürfen

fen hier also wegen der Folge (vide §. 3. Reg. 3.) im Accord zu *f* die Octave nicht oben nehmen. Versuchten wirs endlich mit der Quinte oben, wie N. 2. zu sehen, so sind denn zwar keine Quinten und Octaven darin, weil es motu contrario gehet, allein die unterste Stimme der rechten Hand der Tenor hat eine übermässige Secunde (Secundam superfluam) von *f* nach *gis*, (vide §. 3. Reg. 11. und 12.) welches auch wieder nicht erlaubt ist. Nun wollen wir im Accord zu *f* mit der Terzie oben anfangen, so wie es eigentlich die Melodie unsers Liedes mit sich bringet, wie bey N. 3. zu sehen. Allein ietzt liegt die Secunda superflua *f gis* wieder in einer Mittel-Stimme, nemlich in Alt. Nun ist dieser Gang der Secundæ superfluæ im Alt zwar so schlimm nicht als im Discant und Tenor, und fällt auch so stark nicht ins Gehör, wenn der Baß (wie hier) nicht zu weit davon lieget; allein wer die Alt-Stimme singen solte, würde doch seine liebe Noth dabey finden, und weil dieser Fehler auch am meisten in den Mittel-Stimmen begangen wird, (denn es wäre ein gar zu starker Uebellaut und auch zugleich wieder andere Regeln gefehlet, wenn man der obersten Stimme, dem Discant, ohne Ursach, einen Gang in Secundam superfluam geben wolte. Heut zu Tage findet man diesen Gang wohl, wenn der Componist einen gewissen Affect oder dergleichen ausdrücken will, darauf sich aber ein angehender Accompagnist nicht berufen darf,) so ist er auch in den Mittel-Stimmen zu vermeiden. Wolte man aber alles vollstimmig, so wie bey N. 4. spielen, so wäre der Fehler bedeckt, und ginge im ersten Griff zu *f* das *a* in unisono, also, daß Alt und Discant beyde *a* hätten, und im folgenden Griff hätte der Discant *a* und die erste Alt-Stimme *gis*. Bey der Vollstimmigkeit haben also alle dergleichen Fehler nichts zu bedeuten, wenn da nur die oberste Stimme mit dem Baß rein und ohne Fehler ist. Weil wir es nun aber mit einem vierstimmigen Accompagnement zu thun haben, wie machen wir es denn, das wir diesen beyden ersten Noten *f e* ihr Recht geben? Wäre es mir erlaubt hier den Baß zu ändern, so wolte ich statt *f* lieber *a* mit einem reinen Accord nehmen, als welches hier wohl angehen könte. Allein wenn nun alle Stricke reissen und gar kein Rath mehr ist diese beyde Accorde dreystimmig in der rechten Hand zu nehmen, so will einmal der rechten Hand eine Stimme nehmen oder sie vielmehr mit einer andern in unisono gehen lassen; wie man denn beym vierstimmigen Accompagnement doch so gebunden nicht ist, daß man nicht zuweilen, selbst beym reinen Accord, wenn es die Noth oder der Wohlklang erforderte, eine Stimme mit der andern solte in unisono können gehen lassen; wir wollen deswegen wieder einige Exempel von der Lage der Hand bey diesem Satze hersetzen, und allerley Proben machen, bis wir die beste finden.

Gang der Secundæ superfluæ.

Wie die beste Lage zu finden.



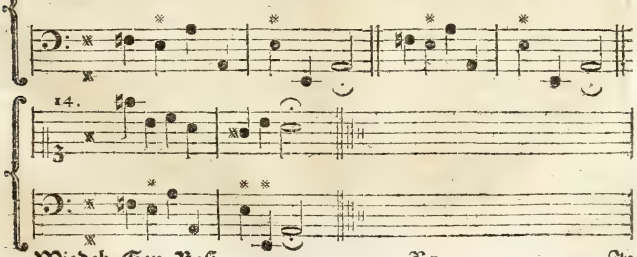
Bey N. 5. habe ich den Alt mit dem Diſcant in uniſono gehen laſſen, da ſehe ich nun zwar die fatale Secundam ſuperfluam nicht mehr, allein in der Tenor-Stimme merke ich zu meinem Leidweſen zwo offenbare Quinten, denn c iſt die Quinte zu *f*, und *b* iſt die Quinte zu *e*; diß wegwerfen der Octave im Alt beym Accord zu *f* hat mir nichts geholfen. Ich will alſo die Octave im Accord zu *e* wegwerfen, wie bey N. 6. geſchehen, da ich Alt und Tenor in uniſono habe. Nun iſt endlich ein mal das Quinten- und Octa-

ven-

ven-Geschmeiß und die unartige Secunda superflua weg. Allein, halt! was habe ich gemacht? es geht der Alt ja mit dem Baß in Octaven einher bey *f e*. Ich will einmal statt des motus recti den motum contrarium gebrauchen, wie N. 7. zeiget, da gehet nun Discant und Alt in unisono, nun deucht mir, ist kein Fehler darin. Nein, so ist es recht, so muß dergleichen Satz gespielet werden. Von N. 1. bis 6. ist also alles unrecht; N. 7. aber ist recht. Ob nun aber gleich bey N. 6. der motus rectus Octaven verursachte, so kan doch auch der motus rectus allhier gar gut angehen, wenn ich im Accord zu *f*, die Octave weglasse, und hingegen die Terzie verdoppele, wie N. 8. zeiget. N. 9. weiset, wie dieser Satz zu spielen wäre, wenn im ersten Accord die Quinte oben läge. Diese drey letzte Arten N. 7. 8. 9. sind auch allein gut und müssen in solchen Fällen in acht genommen werden. Daher merke man sich diese Regul: „Wenn zwo Noten im Baß einen halben Ton steigen oder fallen (oder wenn in moll Tönen die Sexta modi, wie hier *f* zu *a* in *a moll* die Sexte ist, vor der Quinte des Tones mit der grossen Terzie hergehet) und die tiefste Note Tertiam maiorem über sich hat, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so muß beym höchsten Ton (bey der Sexta modi) entweder die Octave wegfallen, da denn der Alt mit dem Discant in unisono motu contrario gehet, oder man verdoppelt allhier die Terzie und brauchet motum rectum." Wir haben hier nun den Fall, da die höchste Note zuerst stehet, als *fe*, stehet nun aber die tiefste Note erst, als *ef*; so gehet es, wie N. 10. und N. 11. entweder muß die Octave in unisono stehen, oder die Terzie bey *f* muß verdoppelt werden. Dieses habe mit Fleiß so ausführlich abhandeln wollen, fällt nun dergleichen Gang vor, so wird man sich desto besser erinnern, daß hiebey was in acht zu nehmen. Unrecht wäre es, wenn dieser Satz also gespielet würde wie N. 1. 2. 3. und so, wie folget:

Regul, wie in den moll-Tönen die Secunda superflua zu vermeiden.

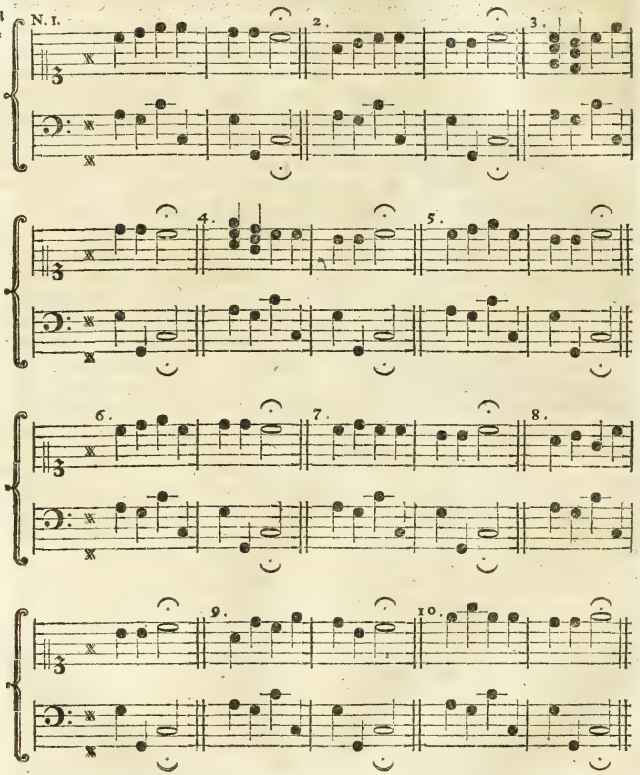
Verbotenes Springen der rechten Hand.

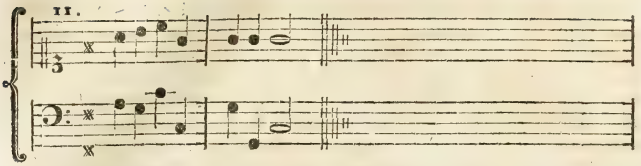


In diesen dreyen Exempeln springet die rechte Hand gar zu sehr, sind also nur zur Warnung hier, um sich in der rechten Hand für dergleichen Sprünge zu hüten.

Vierter Satz, mit verschiedenen guten und schlechten Fortschreitungen.

§. 10. Nun wollen wir den vierten Satz hersetzen, und verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersetzen.





Dieser Satz ist eine Repetition des vorigen Satzes, nur daß der vorhergehende Satz aus *a moll* war, dieser aber aus *c dur*. Es ist also eben so viel als eine Transposition des vorigen Satzes: weil ich aber kein Stück, so aus einem moll-Ton ist, in dur-Ton übersetzen kan, eben so wenig wie ich ein Stück aus *g dur* auch aus *g moll* spielen kan; so ist es eigentlich keine Transposition, sondern eine Repetition um eine Terzie höher; dergleichen denn allenthalben gnug zu finden ist. Im Hallischen Gesang-Buch stehet das Lied: Warum betrübst du dich mein Herz? im *g moll*: an unserm Orte und sonsten wird diese Melodie aus *g dur* gesungen; denn weil diese Melodie nur eine Quinte im Ambitu hat, so hat solches hier angehen können. Dergleichen findet man aber selten. Wer es aus *g dur* spielen will, muß wenigstens den Baß hie und da ein wenig ändern; der Discant braucht keine andere Aenderung, als daß ich statt *b* das *h* spiele; sie klingt aus *g dur* zuversichtlicher und lieblicher, als aus *g moll*.

Vom Transponiren.

Aus einem moll-Ton darf man keinen dur-Ton machen.

Gleich bey den beyden ersten Noten unsers Satzes haben wir eine bekante aber wichtige Regel zu bemerken. Wir wollen sie repetiren, es ist diese: „Wenn zwo Baß-Noten nacheinander oder gradatim steigen oder fallen, „so muß die rechte Hand nicht mit steigen oder fallen, wie der Baß, (das wäre Motus rectus, der hier bey den vierstimmigen Accorden-Exempeln von einem Anfänger noch zu vermeiden ist) „sondern den Motum contrarium gebrauchen (vide §. 3. Reg. 9.) nemlich weil hier die linke Hand „zweene Töne gradatim **herunter** gehet, so muß die rechte Hand das Gegentheil thun, nemlich **herauf** gehen: als N. 1. hat der Baß *a g*, daher geht nun der Discant herauf und nimt $\frac{=}{c}\ \frac{=}{d}$ oder auch wie bey N. 2. $\frac{=}{a}\ h$. Wer nun hier nicht Motum contrarium, sondern Motum rectum gebrauchen wolte, der machte, wie aus N. 3. und 4. zu sehen, Quinten und Octaven und zwar beyderley zugleich, N. 3. liegen die Octaven im Alt und die Quinten im Tenor. N. 4. hat die liebliche Quinten gar in der obersten Stimme und die Octaven im Tenor, gröber liessen sich keine Quinten und Octaven machen. Daher merke man sich dieses als eine rechte Haupt-

Motus contrarius ist zu observiren.

Ermunterung.

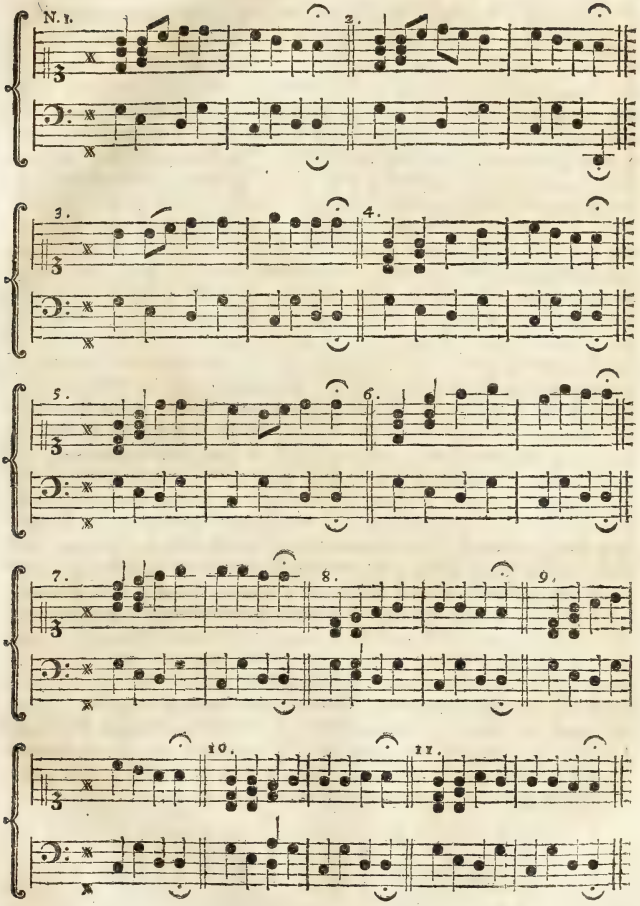
Regul, daß man sich sonderlich bey gradatim gehenden Noten des Motus contrarii bedienen muß. Wer sich diese Regul wohl merket, und dabey immer den nächstgelegenen Griff erwählet, und alle Intervalla oder Signaturen mit ihren dazu gehörigen Stimmen unverweilt und ohne mühsames Suchen treffen kan; der hat, wenn er hiebey noch ein wenig vom Tact und von den durchgehenden Noten verstehet, die Kunst des General-Basses und zu accompagniren schon so gut als gefasset, das andere läßt sich nach und nach mit leichter Mühe lernen. Sonsten ist die Lage der Hand bey N. 1. 2. 5. 6. recht gut. N. 7. gehet auch wohl an und von einem Anfänger zu gebrauchen; bloß daß hier nach dem Accord zu *g*, wozu eine Terzie major im Alt gewesen, der Alt nicht herauf sondern herunter gehet, das macht, daß N. 1. 2. 5. 6. besser ist. Wenn aber dergleichen in der Ober-Stimme vorfällt, wie bey N. 8. da erstlich zu *g* die Terzie major *h* oben lieget, und im folgenden Griff zu $\bar{c}$ die Quinte $\bar{g}$ wieder oben lieget, so kömmt eben der Gang wieder heraus, wofür schon §. 8. bey Gelegenheit des sechsten Exempels gewarnet worden, daher ist N. 2. besser. N. 9. springt zu sehr, und hat mit dem Baß keine gute Melodie. N. 10. gehet zu hoch, ordentlicher Weise darf die rechte Hand nicht höher als $\bar{f}$ und nicht tiefer als ungestrichen *f* kommen. Bey N. 1. und N. 6. könte im letzten Griff zu *c* die Terzie eben so gut als die Octave oben liegen. N. 11. schliesset mit der Quinte im Accord zu *c* oben, diß thut man nun nicht gerne, sondern schliesset viel lieber mit der Octave oder Terzie oben, deswegen ist N. 11. nicht gut.

Beurtheilung voriger Arten der Fortschreitungen.

Fünfter Satz, nach guten und schlechten Fortschreitungen der rechten Hand.

§. 11. Nun kommen wir endlich zum fünften Satz unsers Liedes, welcher im Discant zwar, was die Melodie des Liedes selbst betrift, mit dem ersten Satz einerley ist, allein der Baß hat doch eine kleine Aenderung; denn im ersten Satz finden wir zu *h* zweymal im Baß *g*, hier aber steht zum zweyten *h* im Baß *e*. Diß kommt nun bey Liedern oft vor, nemlich daß Ein Satz mehr als einmal darin vorkömmt, da man denn diesen Satz, wenn er zum andern mal vorfällt, zur Veränderung einen andern Baß giebet, dadurch denn die Harmonie gleich ein wenig verändert wird. Wir wollen nach unserer Gewohnheit abermal in verschiedenen Exempeln anzeigen, wie die rechte Hand hier recht oder unrecht verfahren kan in Ansehung ihrer Bewegung. Hiedurch meyne einem Anfänger den deutlichsten Begriff von der rechten oder unrechten Lage der rechten Hand beybringen zu können: denn weil viel daran gelegen, und ein Choral-Spieler beym Accompagnement die rechte Hand nach Regeln selber muß einrichten und legen lernen, und die geschickte Fortschreitung derselben in acht zu nehmen hat; so können ihm dergleichen Exempel sehr nützlich seyn.

N. 1.

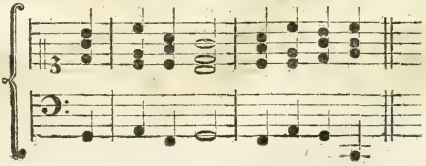

N. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

Beurtheilung dieser Sätze.

N. 1. 2. 3. und 4. sind unter allen am besten: da ist eine gute Melodie, und die rechte Hand nimt allhier auch keine Sprünge vor, wie bey N. 5. und 6. die deswegen nicht gut. Unter den vier ersten Nummern ist wiederum N. 2. und N. 4. besser als N. 1. und 3. Bey N. 1. ist nicht zum besten, daß nach dem letzten *g* des ersten Tactes, da die grosse Terzie ♮ im Alt lieget, die rechte Hand bey *c* im Baß herunter gehet, denn dadurch ist verhindert das Heraufgehen der grossen Tertie welches bey N. 2. und 4. geschicht. Zudem ist in diesem Exempel und auch bey N. 3. bey *d g* in der rechten Hand eine solche verdeckte Octave im Tenor, wie §. 4. im Exempel ist angezeiget worden. N. 2. und 4. aber sind ganz rein. Freylich ist dieses, was an N. 1. und 3. anietzo getadelt worden, nur eine Kleinigkeit, worauf ein Anfänger unmöglich schon reflectiren kan. Man siehet aber, daß selbst der Motus obliquus auch gefährlich zu gebrauchen ist, denn daher sind hier die verdeckten Octaven entstanden. N. 7. wäre noch so ziemlich, es gehet aber zu hoch; eine Octave tieffer könte es ein wenig besser angehen, doch kan alsdenn die rechte Hand beym ersten Griff nur zwey Stimmen oder Töne nehmen, wie bey N. 8. und 9. zu sehen, unter welchen beyden Numern N. 9. besser ist als N. 8. N. 10. hat gar Quinten und Octaven in den Accorden zu *e* und *d*, und taugt dahero gar nichts: der Motus rectus ist Schuld daran, deswegen ist N. 4. besser und N. 11. auch weit vorzuziehen.

Motus rectus bey einer Folge reiner Accorde verursachet, daß die 8 wegbleibet.

§. 12. Vom sechsten Satz finde nicht nöthig, wieder Exempel her zu setzen, denn er ist im Baß und Discant mit dem zweyten Satz ganz einerley. An statt dessen wollen wir noch ein Wort reden von der Verdoppelung der Terzie beym reinen Accord mit Hinweglassung der Octave. Es wird heut zu Tage Mode, einen reinen Accord in der rechten Hand nur zweystimmig zu nehmen, und entweder die 8 oder 5 weg zu lassen, oder statt der 8 die Terzie zu verdoppeln. Ein Anfänger aber bemühet sich hier noch nicht sonderlich damit, ausgenommen, was beym dritten Satz davon ist angemerket worden; denn hier erfordert es die Noth, und war dieses das einzige Mittel, den Quinten, Octaven und der übermässigen Secunde daselbst aus dem Wege zu gehen. Es wird aber heutiges Tages die Octave im reinen Accord weggelassen und die Terzie dafür verdoppelt, oder man läßt eine Stimme mit der andern in Vnisono gehen, um allen Stimmen einen bessern Gang oder Gesang zu geben, da man denn selbst in einer Folge von reinen Accorden so gar Motum rectum gebraucht, als:

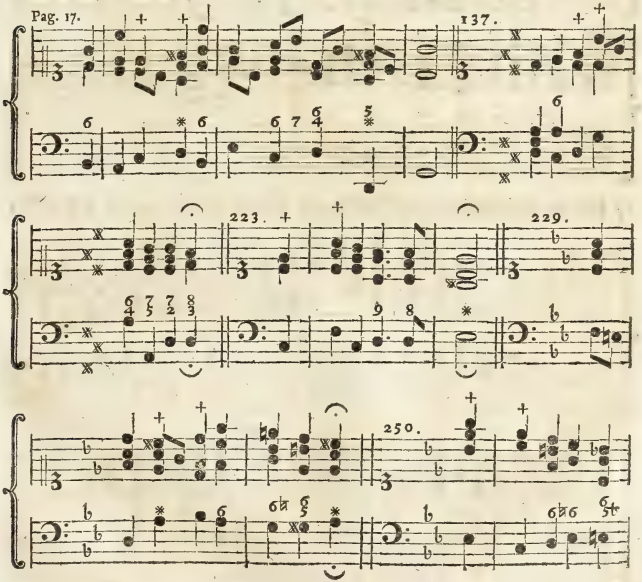


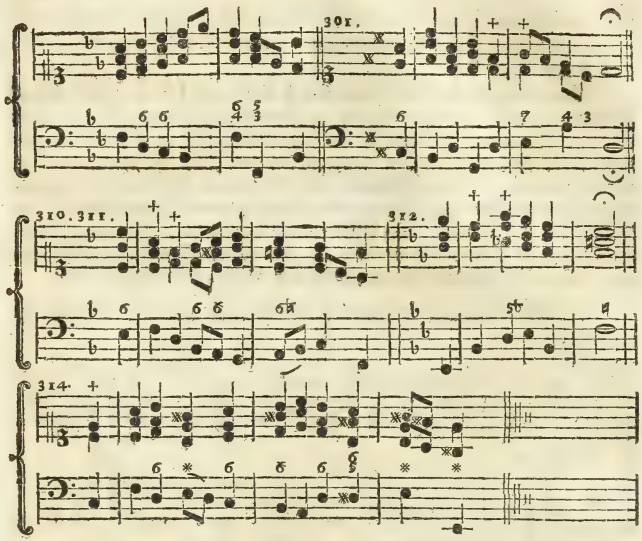
Diß

Diß gehöret nun zwar einiger massen schon mit zum zierlichen General-Baß, und ist nicht für Anfänger, indessen wollen wir noch ein wenig dabey stille stehen.

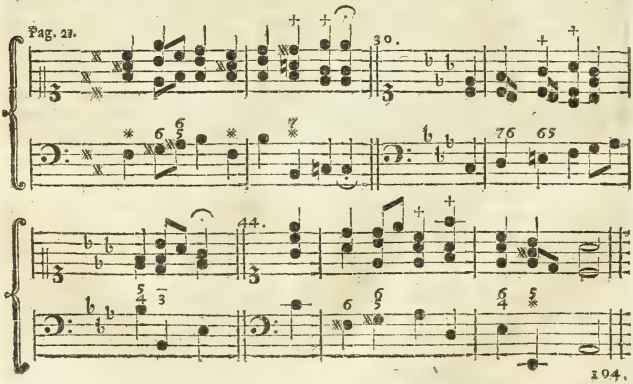
Mannichmal darf ein reiner Griff nicht nach seinem gewöhnlichen Inhalt gemachet werden, und zwar um dreyerley Ursachen willen: 1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, 2) um der Resolution einer Dissonans willen, und endlich 3) am öftersten um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben. Denen Besitzern und Liebhabern des neuen Wernigeröder Choral-Buchs zu gefallen, und überhaupt die Nothwendigkeit der Weglassung der Octave desto besser einzusehen, wollen wir einige Sätze aus bemeldtem Choral-Buch hersetzen, und die Griffe darüber ausschreiben. Es gehet also eine Verdoppelung bey einem reinen Accord vor,

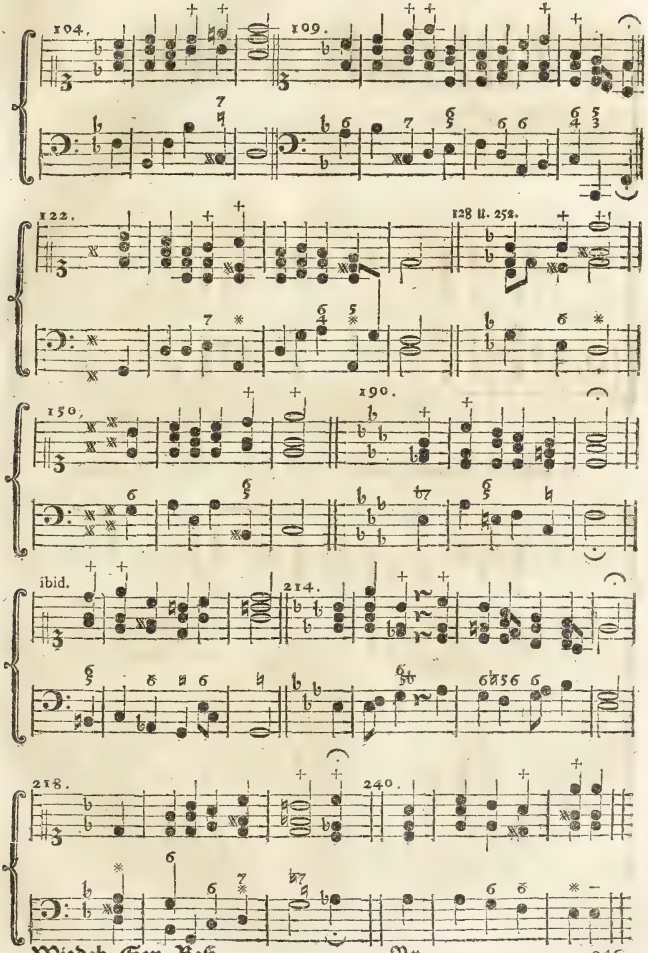
1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, als aus diesen Exempeln zu sehen:

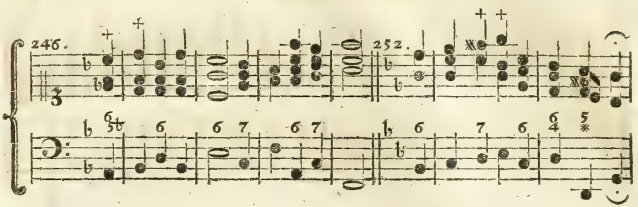


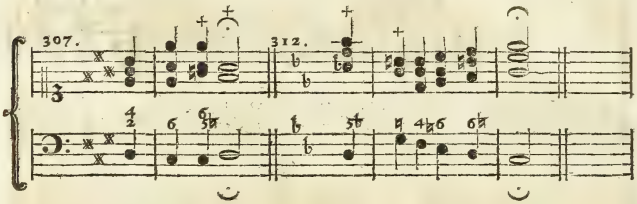


b) Um der Resolution einer Dissonans willen. (vide Cap. VI. und VIII.)

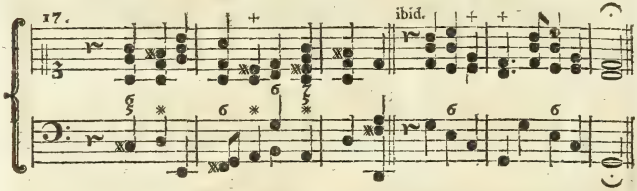


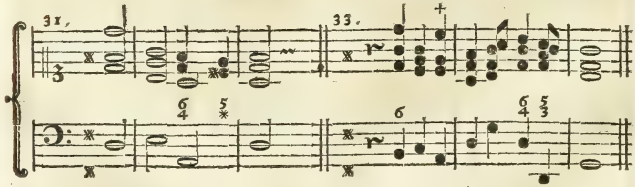

104.
109.
122.
128 u. 252.
150.
190.
ibid.
214.
218.
240.

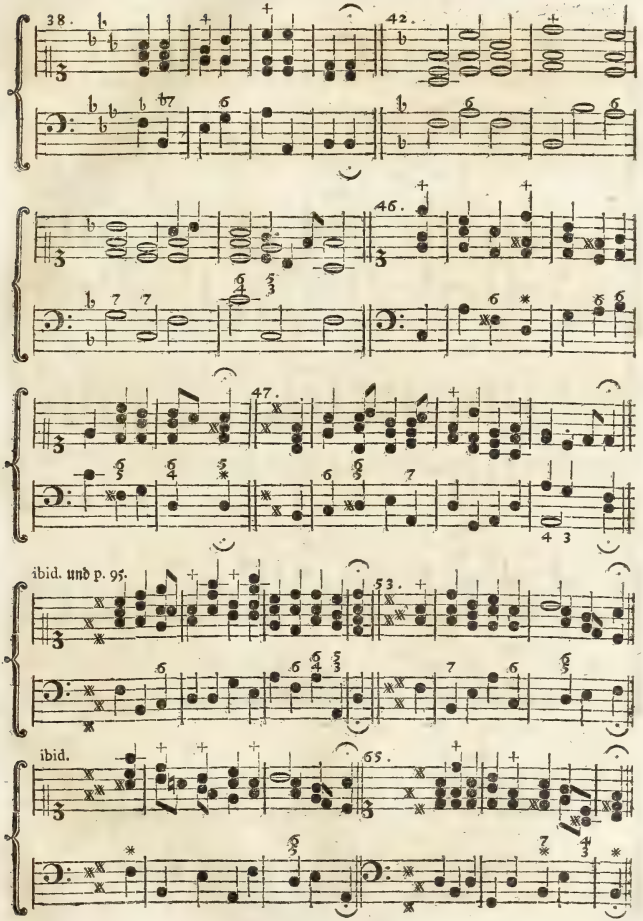


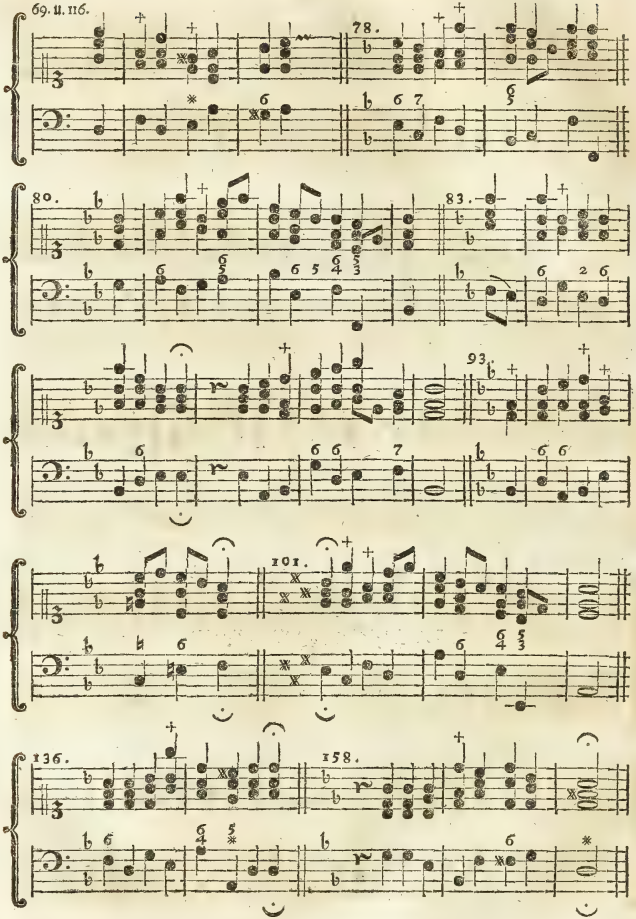


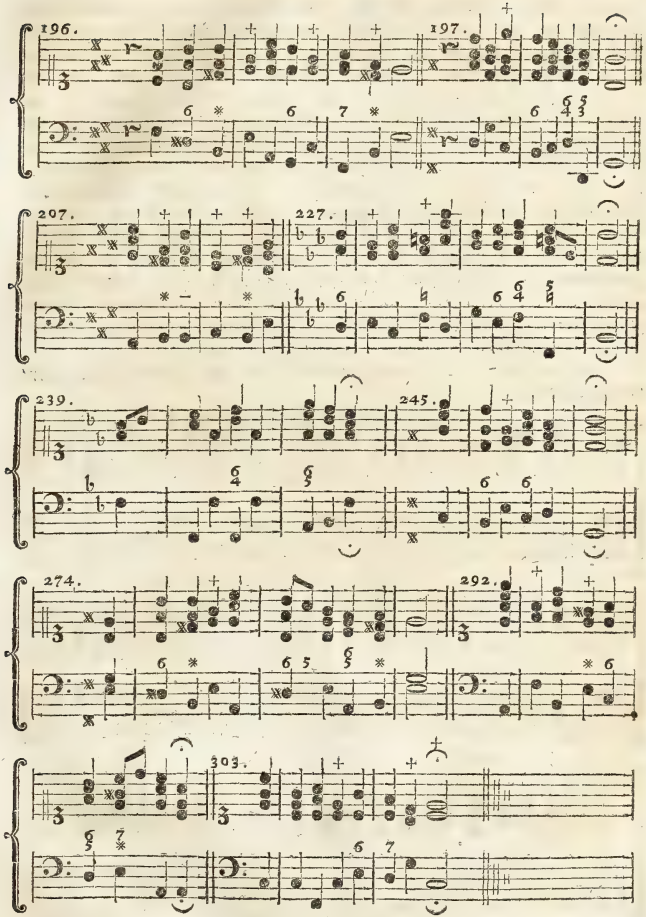
3) Um den Mittel-Stimmen einen beſſern Gang zu geben.





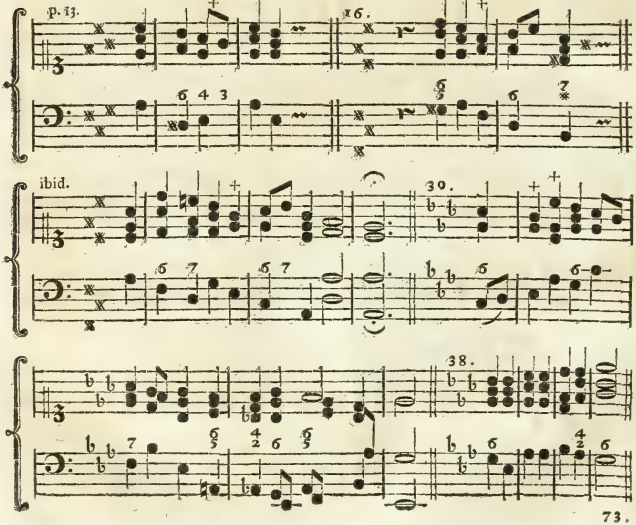

38.
42.
46.
47.
ibid. und p. 95.
53.
ibid.
65.

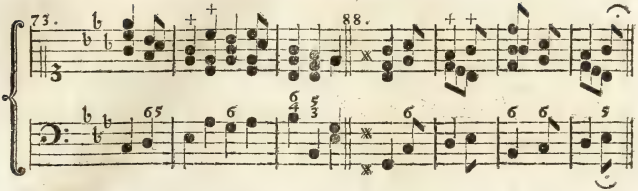

69. u. 116.
78.
80.
83.
93.
101.
136.
158.
196.

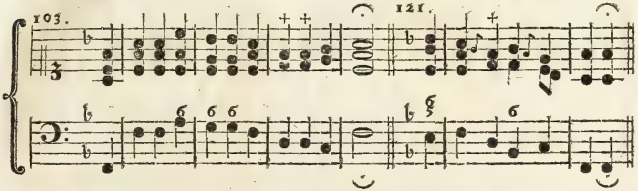

196.
197.
207.
227.
239.
245.
274.
292.
303.

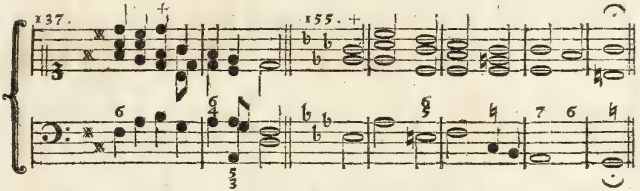
Aus allen diesen Exempeln kan ein Liebhaber sehen, nicht nur wie ein Accord oft nur zweystimmig, oft aber mit einer doppelten Terzie gemachet wird, dergleichen Griffe sind hier immer mit einem + bezeichnet; sondern er kan auch hieraus lernen, wo der Vnisonus und die Verdoppelung der 3 oder 6 beym Sexten-Griff statt hat. Hiedurch wird vornemlich den Mittel-Stimmen das Springen benommen, wenn die oberste Stimme oder die Melodie im Discant springet. Wer das ganze Buch erst ausstudiret, der wird diese Exempel am besten beurtheilen können. Wir wollen noch etliche dergleichen Exempel geben. Wer folgende Sätze aus bemeldeten Choral-Buch nach der gewöhnlichen Art einen Accord zu greifen spielen wolte, der würde offenbare Quinten und Octaven machen und die Secundam superfluam fleissig hören; man spiele sie aber entweder nur zweystimmig im Discant oder man verdoppele die Terzie. Einem Liebhaber der reinen Harmonie ist am regelmässigen Spielen viel gelegen, deswegen wollen wir zu den vorigen Sätzen noch folgende fügen, worin die Quinte, Octave und Secunda superflua ist vermieden worden.

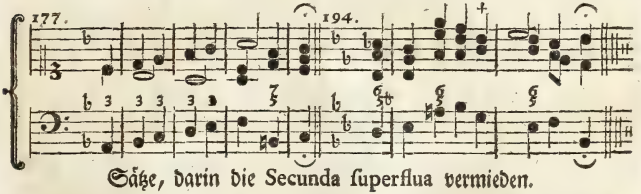
Sätze, da der Accord nicht voll seyn kan, um Quinten und Octaven zu vermeiden.



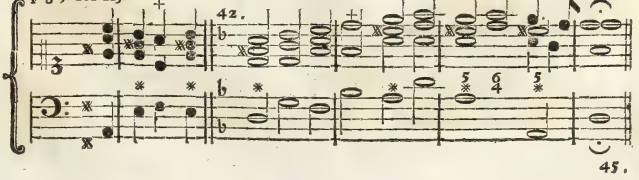


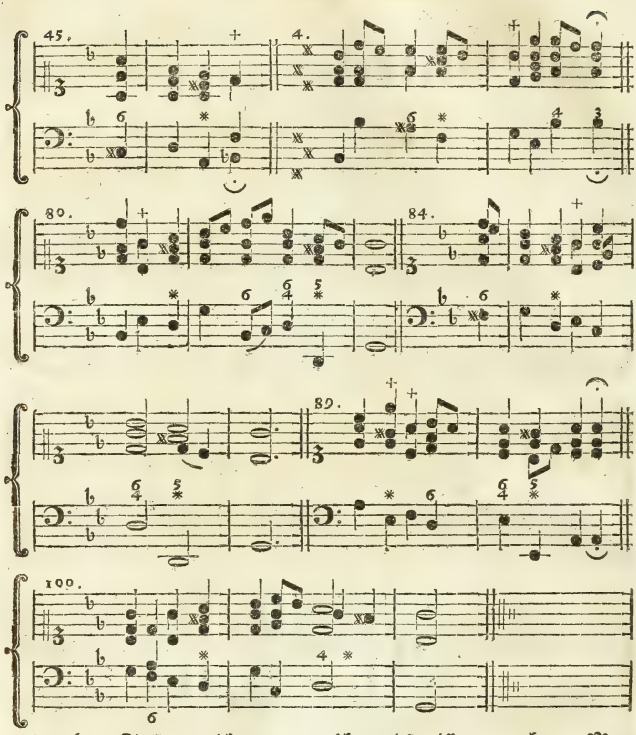






Sätze, darin die Secunda superflua vermieden.





und mehrere Stellen, welche man nun schon wird wissen zu machen. Man verzeihe mir diese Digression; es hätten sich diese Sätze freylich am besten in den ersten Abschnitt geschicket, allein ich habe das Wernigeröder Choral-Buch bey Verfertigung des ersten Abschnitts noch nicht gehabt. Hiemit gehen wir in unserer Abhandlung weiter.

Was das heisse, den nächstgelegenen Griff nehmen.

§. 13. Wenn der Baß eine Terzie steiget oder fället, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so geschicht nur eine kleine Veränderung, wie aus den vorigen §. 11. befindlichen Sätzen zu ersehen, da fiel die

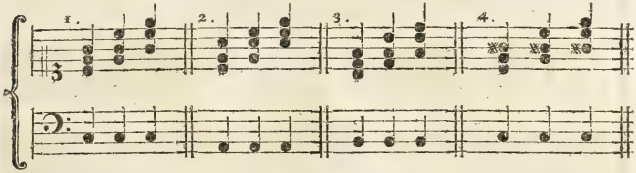
Baß-

Baß-Note *g* eine Terzie tiefer, nemlich in *e*; als im ersten Exempel blieb zu *e* der ganze Accord zu *g* liegen, nur bloß das unterste *d* muß ein *c* werden, als die Octave zu *e*. Im vierten Exempel wurde wieder aus *d* nur *c*. Das heist nun recht den nächst gelegenen Accord suchen; es heist auch den nächst gelegenen Accord suchen, wenn der Discant gradatim steiget oder fällt. Bey N. 5. und 6. aber hat man den nächstgelegenen Accord nicht genommen, sondern herum vagiret. Diß ist leicht, wer nur einen ieden Haupt-Accord weiß, der nimt immer den nächst gelegenen, und zwar bedienet er sich hiebey des Motus contrarii. Wer dieses Capitel mit Bedacht gelesen, die guten und schlechten Exempel betrachtet und alles selber nach der gegebenen Anleitung, warum dieses oder jenes gut oder unrecht ist, untersuchet hat, und sich die sechzehn Regeln gemerket hat, der hat schon das nöthigste von der Lage der Hand gefasset, und wird durch die Uebung immer weiter kommen.

CAPVT IV.

Uebungen im Accord.

§. 1. Im ersten Abschnitte haben wir schon dreyerley Accorde gehabt, nemlich 1) wenn bey der vollkommenen Quinte und Octave die grosse Terzie ist, 2) wenn statt der grossen Terzie zur Quinte und Octave die kleine Terzie kömmt, 3) wenn die Octave und kleine Terzie eine unvollkommene Quinte bey sich haben: hiezu kommt noch 4) wenn zur Octave und grossen Terzie eine Quinte *superflua* kömmt. Sie sehen in ihrer dreymaligen Veränderung also aus: Viererley Accorde.



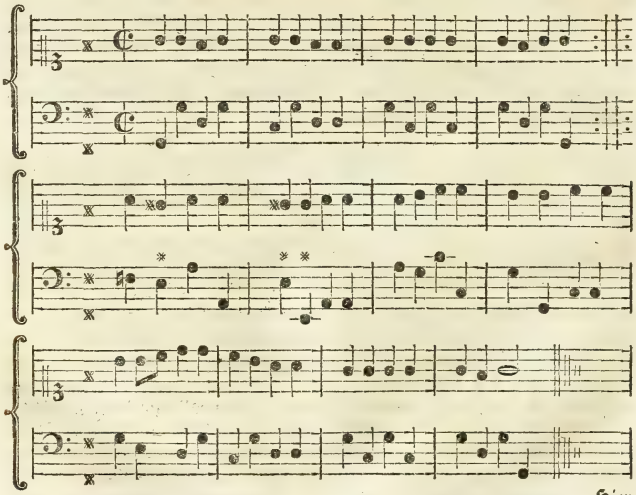
Die letzte Art mit der Quinta superflua kommt selten vor, klinget auch sehr hart, und ist nur deswegen zu merken, weil daraus einige andere Griffe durch Verwechselung der Stimmen hergeleitet werden. Es hat diese Quinta superflua auch eine Resolution nöthig; denn sie resolviret über sich, das ist, die Note die darauf folget muß einen halben Ton höher gehen, als hier muß nach *gis*, *a* folgen, sie ist deswegen auch keine Consonans mehr, eben so wenig wie die kleine Quinte, (in unserm Exempel N. 3. ist *f* die kleine oder falsche Quinte zu *H*) welche unter sich resolviren muß, eine Consonans ist. Ich finde aber nicht nöthig, einen Anfänger hier damit Quinta superflua. Quinta falsa.

aufzuhalten, sondern ich will ihm vielmehr gleich Gelegenheit geben, seinen ordentlichen Accord, worin die Quinta perfecta ist, zu üben, und ihn zum Accompagnement auf die leichteste Art suchen zu gewöhnen.

Sehr leichtes Accorden-Exempel

§. 2. Unsere erste Uebung im Accord soll aus einer Zusammenfassung des vorhergehenden bestehen; wir wollen nemlich die vorhergegangene sechs Sätze vom Liede: Werde munter mein Gemüthe ꝛc. als womit einem Liebhaber nun schon wird bekant geworden seyn, hersetzen, vorhero erstlich die Lage der Hand nach der dreymaligen bekanten Veränderung der Accorde drüber setzen, nachhero aber weg lassen. Die Abtheilung in Sätze soll hier auch wegfallen, deswegen man sich zu üben hat, dieses Exempel egal im Tacte weg zu spielen. Wer nun die Accorde fertig treffen kan, dem wird es, meiner Meynung nach, nicht schwer fallen, eine Gleichheit der Zeit in seinen Griffen in Acht zu nehmen. Er zehle eins, zwey, drey, vier auf eine egale Weise, wie im ersten Theil ist gelehret worden, und schlage iedes mal einen Griff dazu. Wer sich nun ein wenig in Hand-Sachen oder nur im ersten Theil meines Clavierspielers umgesehen hat, der wird die Fingersetzung dieser langsam gehenden Baß-Noten schon wissen. Wir wollen zuerst mit der Octave in der Ober-Stimme anfangen, und immer den nächstgelegenen Accord nehmen, es möchte etwa so kommen:

mit der Octave in der Ober-Stimme.

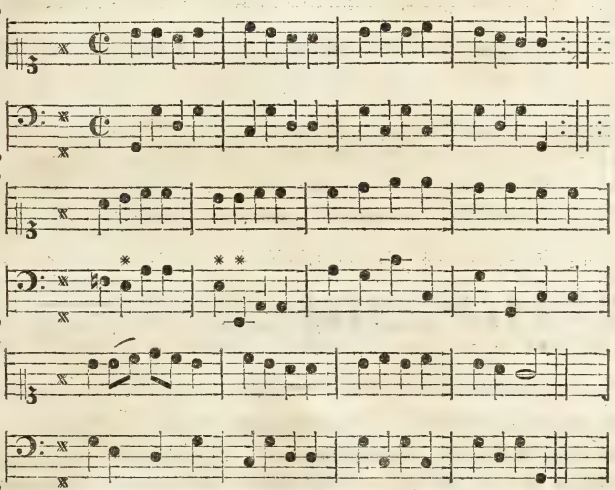


Hier

Hier ist nun zwar die Melodie nicht immer die beste, allein es ist auch doch kein unsingbarer Gang darin; die Bewegung der rechten Hand ist sehr sanft; wer sich nur ein wenig im ersten Abschnitt geübet hat der wird diese Accorde gleich treffen lernen, man nehme indessen die beyden ersten Noten des andern Satzes *f e*, als wovon §. 9. mit Fleiß so weitläuftig gehandelt worden, wohl in Acht, bey *f* bleibet die Octave weg und die Terzie wird verdoppelt, weil hier Motus rectus ist. Nun muß man sich üben dieses nach dem Tact zu lernen, welches leicht geschehen kan, indem es lauter reine Accorde und dazu einerley Mensur, nemlich lauter Viertel sind.

§. 3. Nun wollen wir die rechte Hand einmal ein wenig ändern und mit der Terzie anfangen:

Dasselbe Exempel mit der Terzie in der Ober-Stimme.

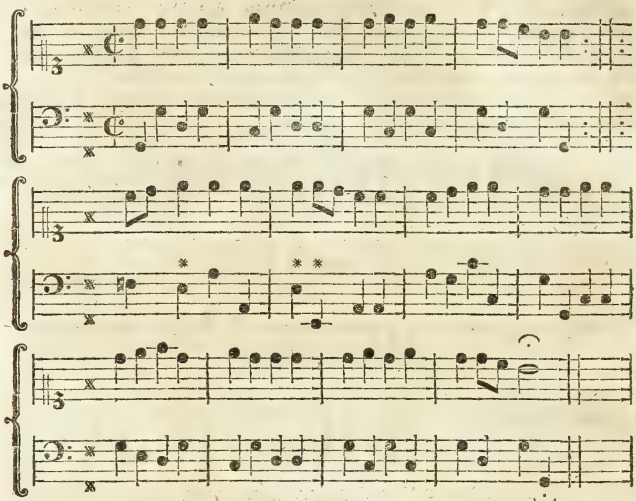


Hier ist nun die Melodie besser als im ersten Exempel, die rechte Hand gehet auch ganz ordentlich ohne Sprünge. Die beyden Baß-Noten *f e* zu Anfang des andern Satzes stehen hier Motu contrario, deswegen wird hier bey *f* die Terzie nicht verdoppelt, sondern man darf nur die Octave weglassen, und diesen Griff in der rechten Hand zweystimmig spielen. Man siehet überhaupt hieraus, wie man immer den nächstgelegenen Accord genommen hat. Ein Liebhaber übe dieses nun fein, wir wollen nachhero den

Baß allein aussetzen ohne Discant, um einen Anfänger zu gewöhnen mit einerley Noten zufrieden zu seyn und die rechte Hand selbst zu erfinden. Indessen spiele man alles mit Einsicht, und untersuche alles nach Cap. III.

Dasselbe, mit der Quinte in der Ober-Stimme.

§. 4. Jetzt folget der dritte Haupt-Accord, da die Quinte oben lieget, hie könte einer nun etwa so accompagniren:

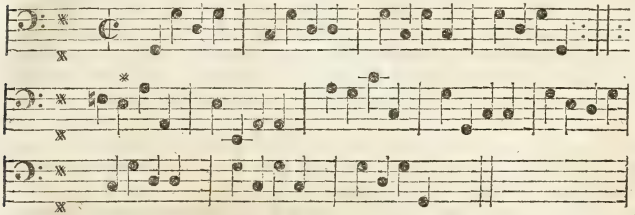


Die beyden ersten Noten *f e* des andern Satzes werden hier also gemacht, nemlich die Octave bleibt im *f* Accord weg, und die rechte Hand nimt nur $\frac{e}{c}$, wie Cap. III. §. 9. N. 9. auch nachzusehen ist. Die Melodie ist durch und durch so gut nicht wie bey §. 3. da wir mit der Terzie anfingen. Man hat hier nun vornemlich eine Probe geben wollen, was die rechte Hand für Fortschreitungen zu thun habe, nemlich ohne Sprünge, mit Beobachtung des Motus contrarii und Vermeidung unmelodischer oder ungeschickter Gänge. Es hat aber nicht die Meynung, daß man, wenn einem z. E. diese Baß-Noten ohne Discant vorgeleget würde, es alles just eben so machen müste; nein, es kan einer hier mit der Quinte oben anfangen, und ist darum doch nicht gebunden, immer so wie hier mit der rechten Hand fort zu gehen,

Wie diese Exempel zu gebrauchen.

gehen, und so auch von den beyden andern Exempeln. Wer nun folgendes spielen und mit der Terzie anfangen wolte, von dem könte man eben nicht fordern, daß er die rechte Hand in ihrer Lage, nach §. 3. solte gleichsam auswendig gelernet haben; nein, er hat hieran nur ein Muster und im vorigen dritten Capitel findet er deutlichen Unterricht.

§. 5. Nun wollen wir es wagen, und den Baß nur allein hersetzen. Frisch gewagt, ist halb gewonnen; wer nur alle Accorde kennet und das vorige mit Aufmerksamkeit und nöthigem Fleiß gelesen und durchstudiret hat, dem wird es nicht leicht fehlen. Hier stehet nun der Baß: Der Baß des vorigen Exempels ohne Ober-Stimme.



Wie oft wird man nun vergeblich nach einen Wegweiser, ich meyne nach einer Discant-Stimme suchen, es wäre auch kein Wunder, wenn man sich anfangs nicht gleich darin finden könte, es ist ungewohnt, allein das beste ist, daß es sehr leicht ist. Da die Erlernung der Music bey den meisten bloß aus Lust oder zum Vergnügen geschicht, (denn wie viel Liebhaber der Music gibt es, welche nicht eben ihr Brod damit verdienen, oder Organisten, Cantores oder Glieder einer Capelle werden wollen,) so ist dieses eine Ursache, warum man nicht mehr Liebhaber findet, welche sich auf das Accompagnement legen; denn gewiß sind nicht die meisten Bässe so trocken und dürre, wenn kein ander Instrument dabey gespielet wird, daß es einem Liebhaber leicht verdriessen kan, sich in seiner Einsamkeit dabey lange aufzuhalten, hielte er aber aus und sähe, (wie es denn auch seyn soll,) nicht auf das Vergnügen, sondern bemühete sich nur seinen Baß tactmässig mit den Signaturen treffen zu können, und studirte also recht den General-Baß, so würde er wohl nachher Gelegenheit finden, entweder einen Violinisten, Traversisten oder Sänger zu begleiten und seine Kunst gebrauchen zu können. Im Fall iemand einen guten Freund hätte, der eine hübsche Violin oder Traversiere spielete oder nach Noten singen könte, und zwar tactmässig, der könte bey Erlernung des Accompagnements nicht allein bald grossen Nutzen, sondern auch viel Vergnügen davon haben; der würde nicht allein mit ihm Geduld haben, sondern ihn auch am besten im Tact infor-

Warum die Erlernung des General-Basses manchen verdriesset.

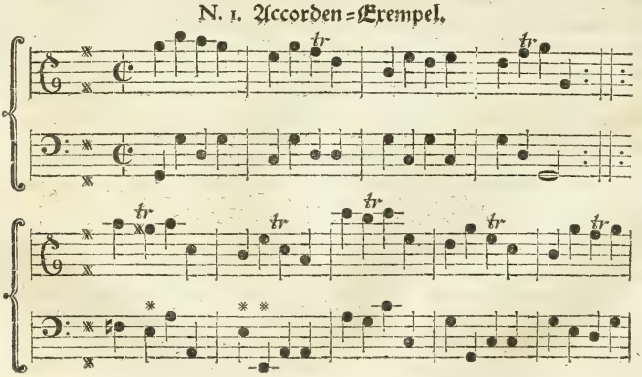
Wie der Tact am besten zu lernen.

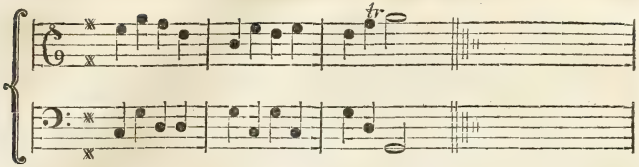
miren können. In Hoffnung nun, man habe einen solchen guten Freund, der auch zugleich ein Musicus ist, will ich diesem Baß eine Violin oder Traverse geben, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu Erlernung des Tactes zu geben, einige Veränderungen damit vornehmen, da der Baß immer derselbe bleibet. Nachhero wollen wir dem Baß auch eine kleine Variation geben. Da nun aus vorigen die Griffe werden bekant seyn, so kan man desto mehr auf den Tact und auf die Lage der Hand acht geben. Im ersten Exempel habe die Violin mit dem Baß in Viertel gehen lassen, zu desto besserer Unterstützung des Accompagnisten. Man suche hiebey immer im Sinne zu zehlen: Eins, zwey, drey, vier, auf eine egale Weise, bis sich eine musicalische tactmässige Bewegung einfindet, man gehe nicht eher weiter, als bis man erst erkennen lernet, was denn eigentlich der Tact sey; alle andere Gedanken müssen ferne seyn, das ganze Gemüth muß sich im Anfang drauf legen. Wir werden zwar noch ein Capitel vom Tact haben, weil aber in der Music (bloß die Chorale ausgenommen) alles im Tact geschrieben und eingetheilet stehet, so kan nicht das allermindeste musiciret werden, oder es muß tactmässig geschehen, daher habe nun hier schon daran erinnern, und zugleich Exempel, die nach dem Tact gehen müssen, hersetzen wollen. Man hat vorerst die Freyheit einen langsamen Tact wehlen; die ganze Kunst ist, daß man den Tact so läßt, wie man ihn angefangen und hernach nicht geschwinder wird. Wer musicalisch ist, der hat vieles voraus, der kan sich leicht, wenn es ihm nur nicht in den Griffen fehlen will, in den Tact, den der Violinist erwehlet, richten.

Accorden-Exempel, da die Violin gleiche Mensur mit dem Baß hat.

§. 6. Wir wollen ohne weitern Umschweif unser Exempel hersetzen:

N. 1. Accorden-Exempel.

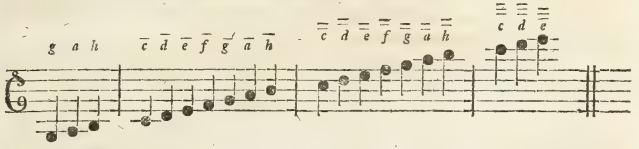




Hier hat der Accompagnist nun zwar eine Ober-Stimme über seinem Baß, es sind aber Violin- und keine Discant-Noten, er darf sich aber nicht so darnach richten, daß er, wie im vorigen ersten Abschnitt bey Liedern, die Ober-Stimme in kleinen Finger nehmen müste, wie wolte er denn hier mit den Sprüngen fertig werden. Nein, er lässet dem Violinisten seine Stimme, und reflectiret und siehet vorerst nur bloß und genau auf seine Baß-Noten. Es ist aber auch unumgänglich nöthig, daß ein Accompagnist alle bekante und gebräuchliche Schlüssel der Music kennet, als den Violin- Alt- und Tenor-Schlüssel. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers findet man im 2ten Abschn. Cap. XVIII. alle musicalische Schlüssel und die mancherley Art Noten. Unter allen diesen nun, ist einem Accompagnisten (der nun schon Discant- und Baß-Noten fertig kennet) der Violin-Schlüssel oder die **Violin-Noten** am nöthigsten. Wir wollen sie aus dem ersten Theil herseßen:

Erinnerung.

Die Erkentniß der musicalischen Schlüssel ist nöthig, sonderlich der Violin-Schlüssel.



Tieffer als ungestrichen *g* gehet die Violin nicht, aber wohl noch höher, als ich hier angezeiget habe, doch nur selten. Die Traversiere gebrauchet eben diese Art Noten, ihr tiefster Ton aber ist eingestrichen *d*, die Höhe aber ist nicht zu bestimmen, einige können sehr hoch in der dreygestrichenen Octave kommen. Wer nun die Violin-Noten kennet, der hat den Vortheil, daß er beym Accompagniren, wenn anders die Violin über seinem Baß stehet, immer sehen kan, wo die Violin ist; ferner kan er folgende Regul, die man einem Accompagnisten auch gibt, auch in acht nehmen lernen: „Man richtet sich, so viel möglich, in Ansehung der Höhe oder Tieffe „der obersten Stimme der rechten Hand, nach der Stimme welche die „Haupt-Melodie führet, es sey nun eine Violin, Traversiere oder Di„scant-Stimme, das ist, man überschreitet selbige nicht, sondern läßt solche

Der Vortheil davon.

Regel.

„ che Haupt-Stimme gerne hervor ragen. „ Ein Accompagnist, der die Haupt-Stimme über seinen Baß hat, und die Noten dieser Stimme kennet, thut nicht mehr als recht, wenn er diese Regul wohl in acht nimt; hat er aber nichts als seinen Baß vor sich, so ist es ihm nicht zu verdenken, wenn er es nicht allenthalben trifft, sondern zuweilen höher als die Haupt-Stimme ist; ein gutes Gehör und Achthaben auf die Haupt-Stimme muß alsdenn seine Regul seyn. Von einem Anfänger aber ist dieses noch nicht zu fordern, der siehet nur zu, daß er seine gegebene Grenzen von *f* bis *f* nicht ohne Noth überschreitet. Wen hier die darüber stehende Violin-Stimme verwirren solte, der nehme den Baß allein, so wie er §. 5. stehet.

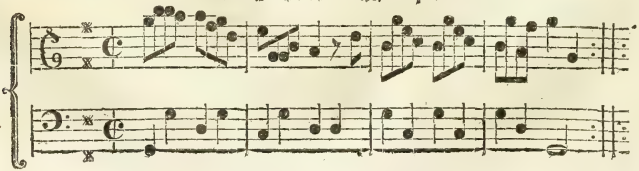
Rath für Anfänger, sich den Baß apart abzuschreiben.

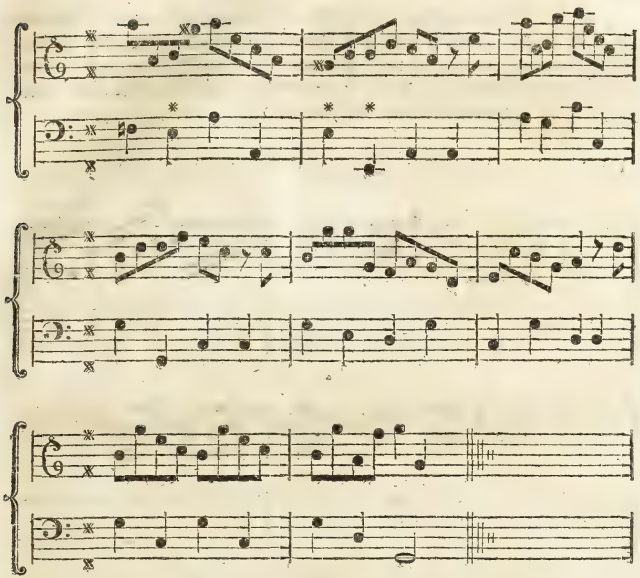
Schreibt er etwa seinen Baß ab, so mache er die Zeilen was weit von einander und schreibe es, wie §. 5. geschehen, nemlich daß die Noten nicht das Ansehen haben, als wäre die andere Zeile der ersten untergeleget, wie der Baß zu den Liedern unter den Discant-Noten muß geleget werden, er mache es auch so, daß die Tact-Striche nicht unter einander zu stehen kommen; es kan ihn dieses sonst auch leicht confus machen. Man kan auch dem mitspielenden Violinisten oder Traversisten seine Stimme a parte ausschreiben, denn dazu ist er gewöhnt. Vornemlich muß das Exempel ausgeschrieben werden, wenn man im gedruckten Buche mitten im Stück umkehren muß, denn diß störet bey Anfängern gleich den Tact. Uebrigens denke ich nicht, daß dieses Exempel meinem Clavierspieler, selbst in Ansehung des Tactes, schwer fallen solte, weil er an der Violin eine gute Stütze hat, als welche hier mit ihm in Vierteln fortgehet.

Dasselbe Exempel mit Achtel in der Ober-Stimme. Hand-Sachen.

§. 7. Im andern Exempel wollen wir der Violin viele Achtel machen lassen, der Baß soll seine Viertel und vorige langsame Bewegung behalten. Weil nun zwey Achtel auf ein Viertel gehen, so muß ein Anfänger sich darnach richten und dem Violinisten Zeit zu seinem nachzuschlagenden Achtel geben. Es ist sehr nöthig, daß man hübsche Hand-Sachen fertig nach dem Tacte spielen lernet, das hilft viel den Tact beym Accompagnement halten zu können. Es macht hier die Violin zuweilen auch eine kleine Pause, nemlich eine Achtel-Pause, der Accompagnist aber wartet nicht darnach, sondern schlägt seine Viertel in gleicher egalen Zeit-Maasse nach einander fort. Das Exempel ist dieses:

N. 2. Accorden-Exempel.



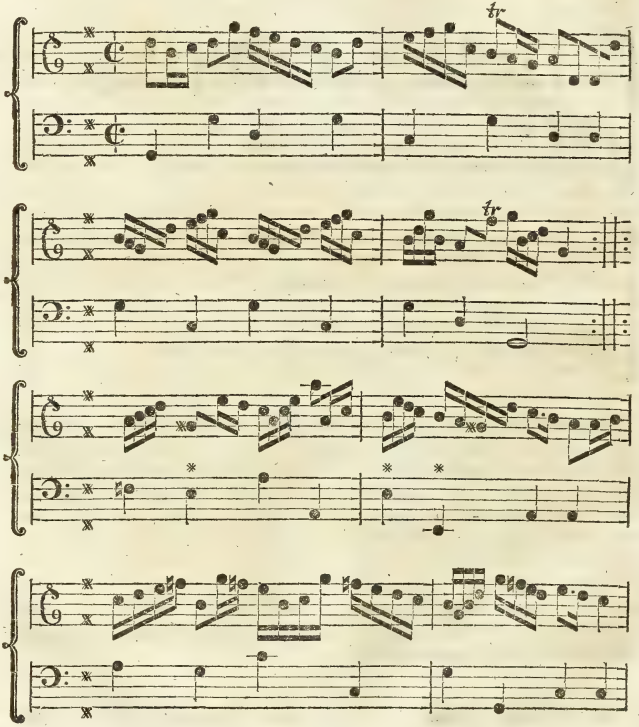


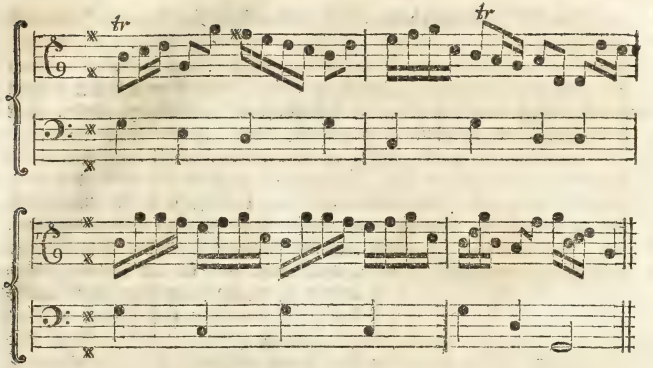
Diß ist vor einen Accompagnisten so leicht als das vorige; indessen machet eine veränderte Melodie hier wieder neue Lust es zu spielen: man reflectire hiebey vornemlich auf den Tact. Die rechte Hand kan der Viertel-Mensur auch gewöhnen, sie gehet auch mehrentheils in Vierteln oder langsamen Achteln, wie wir hernach weiter sehen werden. Man merke sich sonderlich die beyden ersten Baß-Noten im andern Theil *f e*; man lasse im Accord zu *f* die Terzie oben, lasse vor allen die Octave weg, und brauche Motum contrarium. Nach den Griffen muß man ietzo nicht mehr suchen dürfen, sondern man gibt genaue Acht auf den Tact und auf eine gute Fortschreitung der rechten Hand, als wozu im vorigen Capitel eine deutliche Anleitung ist gegeben worden. Erinnerung.

Derselbe Baß, dazu die Violin verschiedene Mensur hat.

§. 8. Anietzo wollen wir der Ober-Stimme die Art eines Allegro geben. Der Accompagnist machts wieder wie vorher, denn im Baß ist noch keine Aenderung vorgenommen; er muß nun aber schon die Zeit-Maasse eines Viertels kennen, denn die Violin macht bald vier, bald drey, bald zwey Noten zu einem Viertel, wie hier zu sehen.

N. 3. Accorden-Exempel. Ein wenig munter.





Daß es nun hier in der Violin ein wenig bunt aussiehet, das machet den General-Baß nicht schwerer; indessen muß man sich dadurch nicht im Tact irre machen lassen, und seine Viertel nicht anfangen geschwinder zu machen, sondern sich bey diesem Exempel vornemlich auf den Tact legen. Im Anfange gibt ein guter Freund, der etwa ein Instrument dazu spielet, wohl ein wenig nach, das heißt: er wartet oder eilet, ie nachdem der Accompagnist den Tact schleppet, dehnet und folglich zu langsam spielet; oder nachdem er eilet, und zu geschwinde spielet: das erste geschicht gemeiniglich im Anfange, wenn man mit den Griffen noch nicht gut fertig werden kan; das andere aber, nemlich das Eilen, wenn ein angehender Accompagnist einen leichten Baß vor sich hat, worin ihm alle Griffe bekant. Beydes aber taugt nicht. Der Tact ist eine abgemessene Zeit, nach welcher ich einer ieden Note oder Pause, sie sey nun ein ganzer oder halber Tact, ein Viertel, Achtel oder Sechszehn-Theil, nicht mehr oder weniger Zeit verstatte, oder sie länger oder kürzer aushalte, als es die Tact-Art (welche langsam oder geschwinde seyn kan, ie nachdem der Componist sie bey iedem Stücke bestimmet hat) mit sich bringet. Man wundere sich nicht, wenn bey der Uebung dieser leichten Stücke es nicht gleich nach Wunsch fort will. Wer mit einem Anfänger spielet, muß Geduld mit ihm haben, und sich nicht verdriessen lassen, ein Stück etliche mal von vorne wieder anzufangen, und zwar so lange, bis es glücklich, ohne Unterbrechung des Tactes, zu Ende gekommen. Es ist der Tact so wesentlich nöthig, daß viel eher ein unrechter Griff darf vorbey rauschen, als daß der Tact leiden solte. Man übe also pri-

Bey diesem Exempel ist sonderlich der Tact zu üben.

Wie genau derselbe zu observiren.

privatim alle Griffe aufs beste, gewöhne sich zu der besten Lage der Hand, und remarquire alle Kleinigkeiten. Spielet man aber in Gesellschaft, so gibt man zwar auch acht, daß alle Griffe und Signaturen getroffen werden, daß man keine Quinten, Octaven und ungeschickte Gänge in der rechten Hand macht; allein auf den Tact ist alsdenn am genauesten zu achten. Hat man etwa einen unrechten Griff gemacht, so muß einen das im Tact nicht stören, welches nothwendig geschehen müste, wenn man seinen Fehler wolte corrigiren oder sich bedenken: Nein, man gewöhne sich lieber nur dreist wegzuschlagen, und nehme sich vor, die etwa begangene Fehler zum andern mal zu verbessern. Genug, wenn man nur vorerst Tact-mässig lernet spielen. Hiedurch aber billige und lobe ich das kühne Verfahren mancher seyn wollenden Accompagnisten nicht, denen nun, weil sie auch andere Instrumente spielen können, der Tact bekant ist, welche in den Tag hinein accompagniren, und die ganze Kunst fast bloß darin setzen, daß sie doch im Tact bleiben und mit den andern Musicis zugleich aufhören: Mit nichten. Ich rede mit Anfängern, die erst den Tact lernen müssen: diese werden schon wissen oder erfahren, daß es, um den Tact nicht zu stören, schon eine Uebung erfordert, seinen erkanten Fehler, ohne ihn gleich zu verbessern, vorbey streichen zu lassen, und daraus seine Unwissenheit erkennen lernen. Denn mit der Zeit muß es doch dahin kommen, daß nicht allein tactmässig gespielet wird, sondern daß auch einem ieden Griff sein Recht widerfähret. Ich habe nun in den drey ersten Accorden-Exempeln den Baß immer ungeändert gelassen, hingegen der Violin im zweyten und dritten Exempel Achtel und Sechszehn-Theile gegeben, um einem Liebhaber hiedurch zu zeigen, wie er auf die Zeit-Maasse und auf die Geltung seiner Noten genau acht geben und dem Violinisten wieder seine Noten, nach der ihm gegebenen Vorschrift, machen lassen muß, ohne sich im geringsten stören zu lassen. Ja ein angehender Accompagnist muß so genau auf alles, was ihm zu machen stehet, acht haben, daß er fast gar auf die Mitspielenden nicht attendiret und nicht wartet, ob er spielet oder pausiret. Kurz! ein ieder spielet seine Partie, bekümmert sich nur, daß er das Seine möge thun, und bleibet mit den andern vor allen Dingen im Tact; ist einem Anfänger nun aber dieses oder jenes Stück schon bekant, und er kan es ohne Mühe heraus bringen, so höret er nach den andern Stimmen, wie sie harmoniren, und wie ein ieder das Seine thut. Im Anfang aber hat man beyde Hände voll mit sich selber zu thun, da muß man sorgfältig acht haben, daß man den Zuhörern ihre Lust durch seine Unachtsamkeit nicht benimt: denn welch eine elende Music gibt es doch ab, wenn der Accompagnist, oder auch nur sonst eine Mittel-Stimme, einen halben oder ganzen Tact zu früh oder zu späte kommt!

Man muß sich im Spielen nicht corrigiren.

Wie es nicht zu verstehen,

und wie es zu verstehen.

Ein ieder muß genau auf seine Stimme Achte haben,

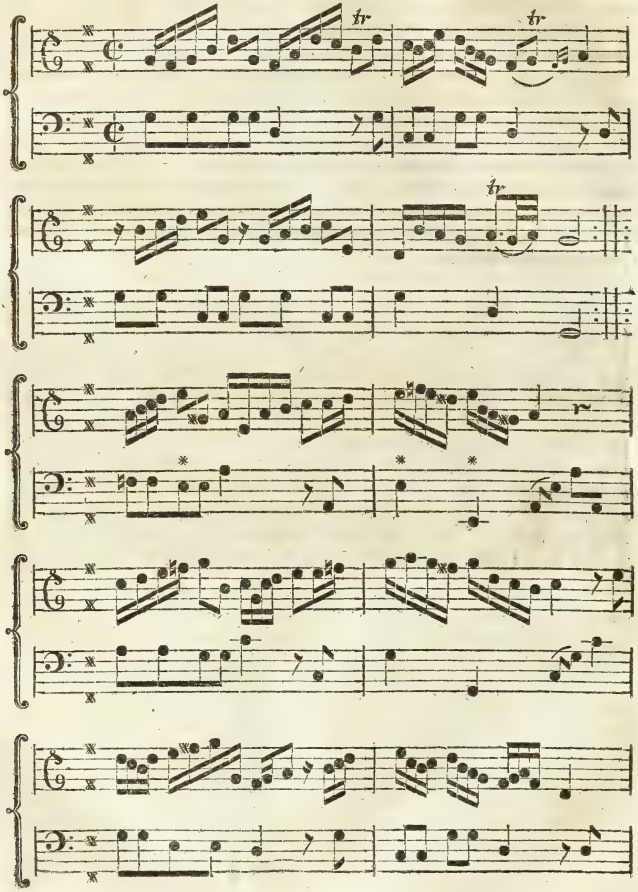
um nicht aus dem Tact zu kommen.

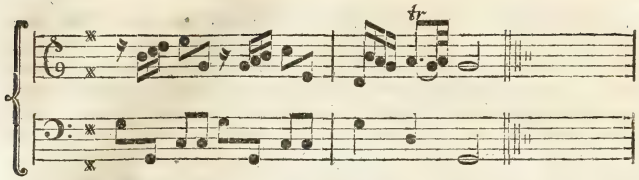
kommt! Wer nicht ganz dumm und unwissend in der Music ist, der kans nicht hören; deswegen muß das Stück alsdenn wieder von Anfang angehen. Ein Accompagnist nun hüte sich, daß dieses nicht aus seiner Schuld geschehen muß; darum, sage ich noch einmal, corrigire er sich nicht, wenn er gefehlet hat, sondern sehe nur zu, daß er im Tact bleibe: was das aber zu bedeuten habe, und wie leicht es einem Anfänger widerfahren kan, daß er oft nicht weiß wo hin oder her, ob er hie oder da ist; kan und wird ein ieder, vielleicht mehr als ihm lieb ist, erfahren. Jedoch Uebung bringt Kunst. Dieses habe einem Liebhaber von der Nothwendigkeit des Tactes erinnern müssen, damit er seine Exempel erst fertig in seiner Einsamkeit spielen lernet, ehe er seinen guten Freund bittet, die Violin zu ergreiffen und mit ihm zu spielen. Er kan es immer so spielen, wie es §. 3. stehet, da mit der Terzie angefangen worden.

§. 9. Weil ich nun hoffe, daß man die rechte Hand zu den Viertel-Schlägen wird gewöhnet haben, weil der Baß eben auch Viertel hatte: so wollen wir sie einmal probiren, wie vest ihr diese Viertel-Bewegung ist, und der rechten Hand ihre vorige Griffe zwar ungestöret lassen, der linken Hand aber eine kleine Veränderung geben; nemlich sie soll zuweilen Achtel machen, und auch hie und da eine Achtel-Pause zu pausiren haben, Viertel soll sie indessen zuweilen auch noch behalten. Die Violin hat wieder eine andere als die vorige Melodie, und könte bey den Sechszehntheil-Pausen einem Anfänger leicht Gelegenheit geben auch zu warten; der Accompagnist aber denkt: Was habe ich mit der Violin zu thun? wenn ich nur meinen Baß gut schlage. Was ein junger Accompagnist bey diesem Exempel zu merken hat, wollen wir hernach anzeigen, anietzo aber das Exempel hersetzen.

Dasselbe Exempel, darin aber der Baß zuweilen Achtel und Achtel-Pausen hat.

N. 4. Accorden-Exempel. Mäßig, nicht zu geschwinde.



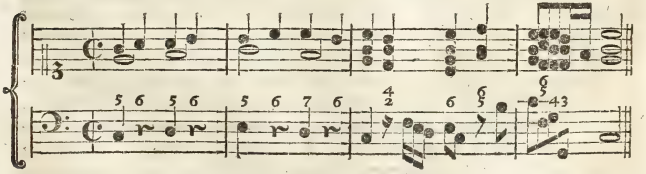


Zuerst merken wir hiebey an, daß wenn im Baß eine Note in Achtel etliche mal nach einander vorkommt, alsdenn immer ein Achtel allein nachgehet, und wenn vier oder auch mehr da sind, der Griff nur zum ersten und dritten Achtel geschlagen, das andere und vierte Achtel schlägt die linke Hand allein nach: auf diese Weise bleibt die rechte Hand in einer sanften egalen Bewegung, und erhält den Accompagnisten im Tact. Eine kleine Uebung macht dieses sehr leicht. Man zählet bey vollem Tact, das ist, bey vier Viertel-Tact lieber acht als vier: denn wenn im Baß Achtel stehen, so thut man viel besser, wenn man von Eins bis Acht, als nur bis Vier zählet; die Bewegung der Achtel ist lebhafter, und ein Anfänger kan sich so leicht nicht verwirren; diß Zählen aber geschicht im Sinne. Zum Viertel, wo eine Achtel-Pause (dergleichen wir hier in der letzten Hälfte des Tactes etliche mal finden) hinter stehet, zählet man drey, und zwar fällt die Zahl 5, 6, 7 drauf; die rechte Hand aber behält ihre Egalität und schläget zu den Zahlen 1, 3, 5, 7. Wer nun Tact-mässig 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 zählen kan, dem wird diß Exempel nicht schwer seyn, sonsten ist es nach Anleitung des ersten Theils meines Clavierspielers zu exerciren. Es schlägt also die rechte Hand zu der Achtel-Pause den Griff an, den die folgende Note, als welche allein nachschläget, haben solte. Wir werden hernach weiter sehen, wie kleine und grössere Pausen zuweilen eine Ziffer über sich haben, da denn die Ziffer über einer etwas langen Pause sich auf die **vorhergegangene** Note beziehet, stehet aber eine Ziffer über eine **kurze Pause**, so beziehet sich die Ziffer auf die folgende Note, wie aus diesem Exempel zu ersehen.

Erinnerungen

Von kurzen Pausen.

Von beziffer-ten Pausen.

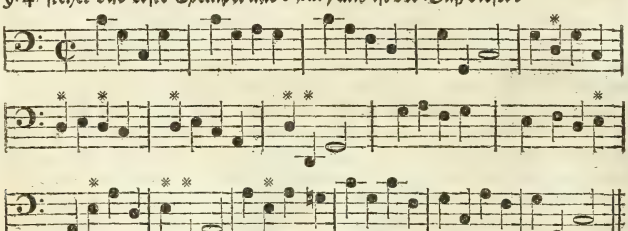


In

In unserm Accorden-Exempel finden wir im ersten und neunten Tacte zwischen *d* und *g* eine Achtel-Pause, wenn nun die Achtel-Pause eintritt, so muß die rechte Hand den Griff zu *g* vorschlagen; denn ein Achtel ist eine kleine Pause, worauf die Zahl der Achtel, sieben, fället, bey welcher Zahl 7 die rechte Hand ihren Griff schlagen muß, wie wir oben gesehen haben. Bey den andern vorkommenden Achtel-Pausen gibt es kein Bedenken, ob der Griff der rechten Hand sich nach der vorhergehenden oder folgenden Note richten soll, denn sie sind einerley Noten, wobey man nicht fehlen kan. Im obenstehenden kleinen Exempel, stehet eine Ziffer über eine Viertel-Pause, welche schon als eine lange Pause angesehen wird, deswegen wird die vorhergegangene Note gemeynet, wie aus den ausgeschriebenen Griffen zu sehen; hingegen wenn eine Ziffer über eine Achtel- oder Sechszehntheil-Pause stehet, so wird die folgende Note gemeynet, als hier *f* und *b*, wozu die rechte Hand den Griff anticipiret. Dieses ist, was wir bey diesem Exempel haben anmerken wollen.

Das Accorden-Exempel aus dem 1. Abschnitt, nach dem Baß allein.

§. 10. Wir haben im ersten Abschnitt Cap. VIII. auch sechs Accorden-Exempel, welche sich hieher wieder gut schicken; es muß aber die Discant-Stimme nicht drüber stehen, sondern nur der Baß allein. Weil sie wenig Raum wegnehmen, so mögen sie hier wieder stehen. Cap. VIII. §. 4. stehet das erste Exempel aus *c dur*, und ist der Baß dieser:



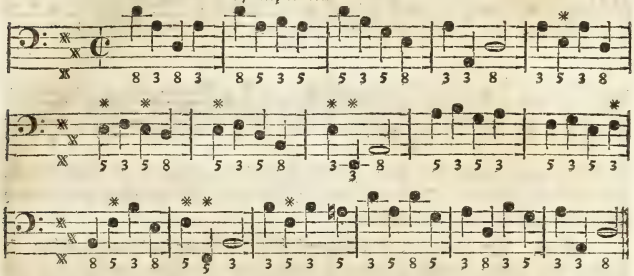
Dieses Exempel hat nun schon ein wenig mehr zu bedeuten, als das erstere aus dem Liebe: Werde munter mein Gemüthe ꝛc. Den Motum contrarium muß man hier vor allen wohl in acht nehmen. Man kan sich anietzo mit Nutzen bedienen, was im vorhergehenden Capitel von der Lage der Hand gelehret worden. Weiter kan man dieses Exempel und alle folgende, welche aus dem ersten Abschnitt hier wieder vorkommen werden, an bemeldetem Orte nachschlagen, wo man die Lage der rechten Hand, oder die Ober-Stimme eines ieden Griffs antrifft. Man untersuche selbst, ob und an welchen Stellen die Regeln in acht genommen worden: man spiele es nun

Wie hiebey der erste Abschnitt wieder nachzusehen.

erst

erst wieder etliche mal aus dem ersten Abschnitt, und wenn man nun von allem Grund und Ursache hat eingesehen, so spiele man es nach dem hier stehenden Baß. Wir haben dieses Exempel auch in *d dur* und in *b dur* transponiret, wir wollen es hier auch zur Uebung hersetzen.

Exempel aus *d dur*.



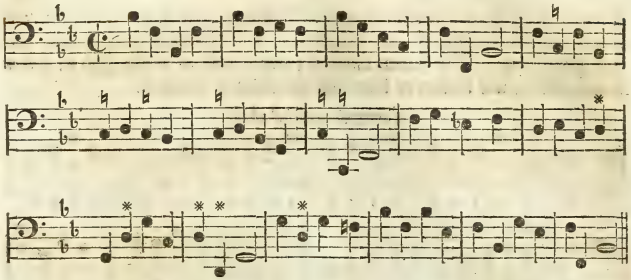
Das vorige in *d dur* transponiret.

So wie die Lage der Hand im 1sten Abschn. Cap. VIII. §. 7. über dieses Exempel stehet, gehet es fast ein wenig zu hoch, es gehet nemlich bis $\frac{7}{8}$ im 3ten und 14ten Tact, einem Choral-Spieler ist es nicht ungewohnet mit der rechten Hand bis $\frac{7}{8}$ zu kommen, und dem zu gute und zur Uebung ist die rechte Hand auch nur ausgesetzt, im Accompagnement aber gehet man so hoch nicht und man kan manches auch näher beysammen haben. Deswegen habe ich unter einer ieden Baß-Note dieses Exempels eine Ziffer gesetzt, welche das Intervallum, so oben liegen kan, andeutet. Wer erstlich einsiehet an welchen Stellen Motus contrarius muß gebrauchet werden, und wie das Springen in der rechten Hand zu vermeiden; kurz, wer bis hieher in meinem Buche mit Fleiß gelesen und auf alles recht gemerket hat, dem werde nicht mehr nöthig haben die Lage der Hand weiter hin zu zeigen, dahero werde auch nicht viel davon mehr sagen. Es wäre eine sehr nützliche Uebung, wenn einer diesen Baß ausschriebe und den Discant selbst darüber setzte, als der ja, wie man nun schon einsehen kan, aus dem Baß flieſſet und folget; er ordnet erstlich die oberste Stimme seines Griffes, machet den Schwanz der Noten in die Höhe und setzet alsdenn die beyden Mittel-Stimmen dazu, hernach untersuchet er, ob er auch hie oder da gefehlet und worin er gefehlet hat. Wer Lust zu dieser schönen nützlichen Uebung hat, der wird nun schon wissen, wie ers angreifen soll. Nun wollen wir unser Exempel aus *b dur* hersetzen.

Die Lage der rechten Hand ist durch Ziffern angezeiget.

Anweisung, wie man die Griffe selber ausschreiben kan.

Dasselbe Exempel aus *b dur*.

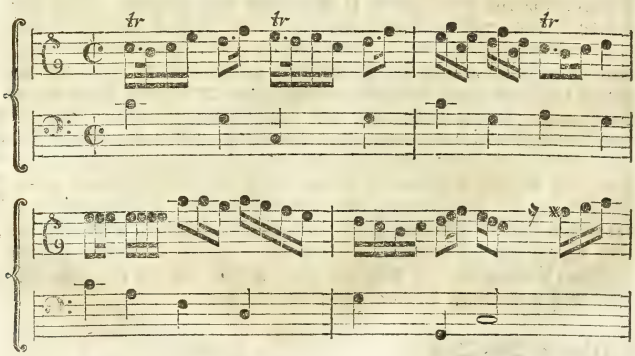


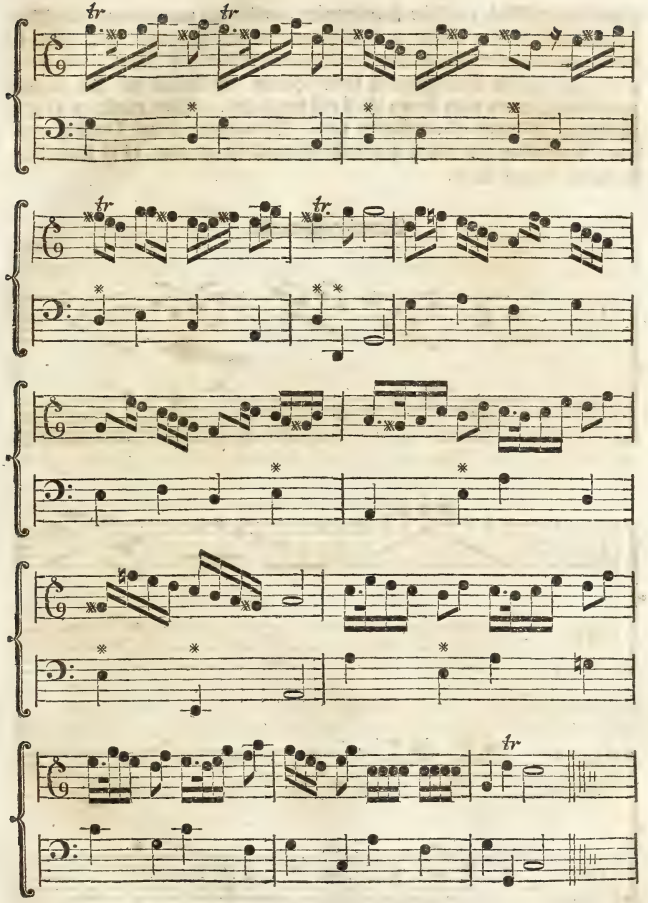
Bey diesem Exempel kan man nun die Lage der rechten Hand wohl so nehmen, wie sie l. c. §. 10. drüber stehet. Man übe ja *b dur*, es ist eine schöne Ton-Art und kommt sehr oft vor.

Diese drey Exempel mit einer Violin, um sich im Tact zu üben.

§. 11. Um noch einmal Gelegenheit zur Uebung im Tact zu geben, so wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen; man kehre sich nicht daran, wenn es nicht gleich fort will, vielleicht sind diese Exempel ein wenig schwer. Vorhero muß man alles in seiner Einsamkeit wohl exerciret und gelernet haben, desto besser gehet das Accompagnement hernach. Wir wollen dem Baß seine Viertel lassen, damit man sich recht zu den Viertel-Schlägen, dergleichen sehr oft in der rechten Hand vorfällt, gewöhne.

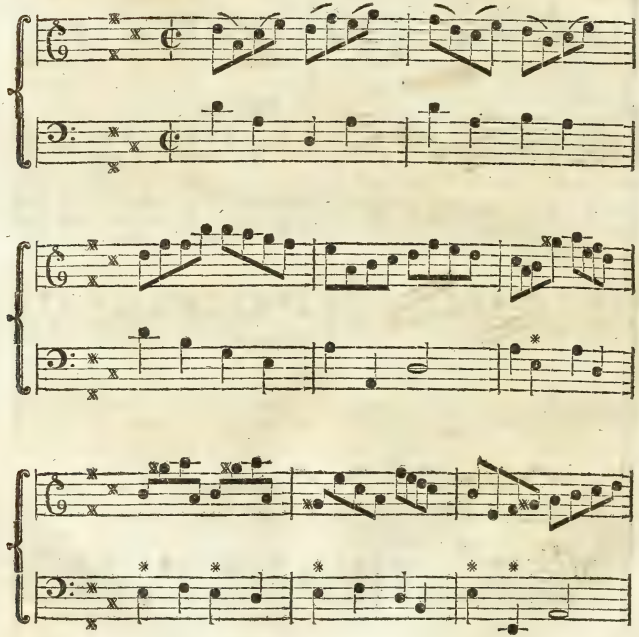
Mäßig.

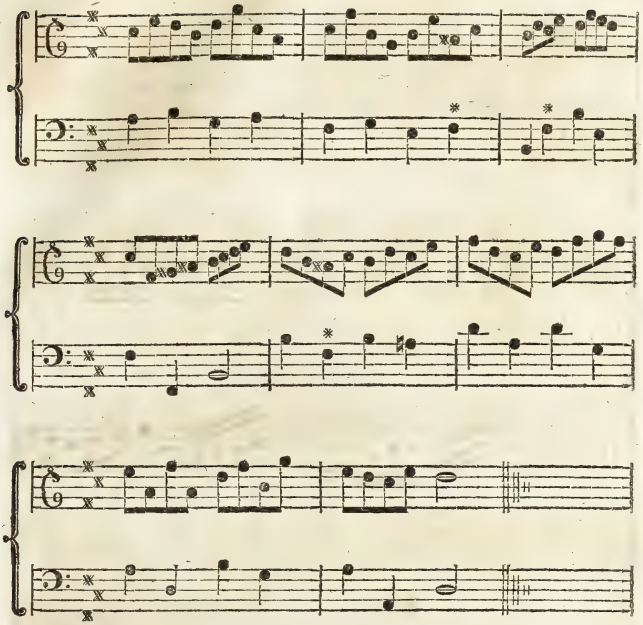




Eben diesem Baß, in *d dur* transponiret, wollen wir nun einmal eine Melodie geben, da die Violin in beständigen Achteln fortgehet, und welches ein wenig geschwinde gehen kan, der Violinist siehet seine Achtel als Sechszehntheile und der Accompagnist seine Viertel als Achtel an; diß ist gut zur Uebung, wenn man seinen Baß erst fertig kan. Man mache es so geschwinde, als man es ausführen kan. Man könte es eine Double nennen, dergleichen vor Zeiten gebräuchlicher waren, als ietzo, es ist keine Ruhe darin, als am Ende.

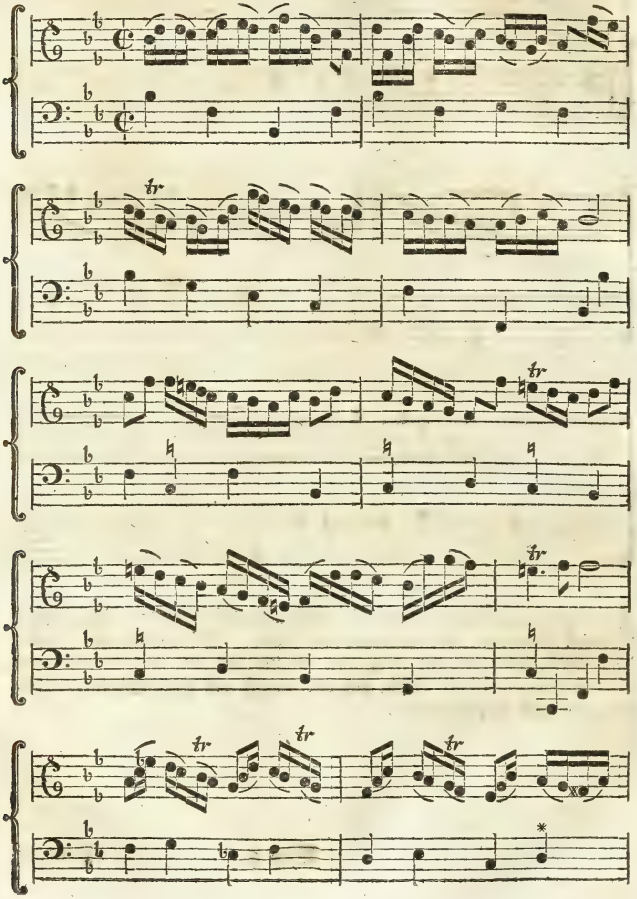
Etwas geschwinde.

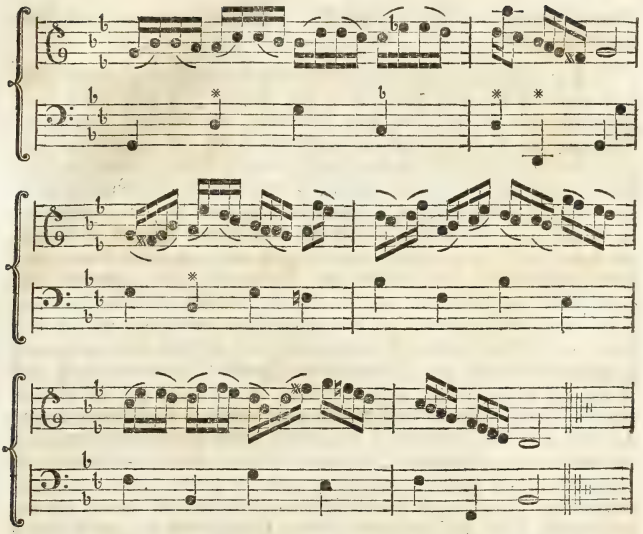




Hier kan man sich im geschwinden Treffen der Griffe üben. Eben dieses Exempel haben wir nun noch auch aus *b dur*. Wir wollen eine Violin dazu setzen, das mag nun langsamer gespielet werden; hier hat man nun die Sechszehntheile als Achtel und die Viertel als halbe Schläge anzusehen, und auch so zu spielen.

Langsam.





§. 12. In diesem Exempel werden die Sechszehntheile als Achtel, die Achtel als Viertel und die Viertel als halbe Tacte gespielet und angesehen, wie wir schon erwähnet haben. Hiebey möchte nun ein Anfänger fragen, warum läßt man die Sechszehntheile nicht allezeit Sechszehntheile, die Achtel nicht immer Achtel, und die Viertel doch nicht immer Viertel seyn? Warum hätte man hier nicht lieber statt der Sechszehntheile Achtel, und im vorigen Exempel statt der Achtel Sechszehntheile machen können; das wäre ja besser gewesen, und man hätte alsdenn auch nicht nöthig gehabt zu erinnern, daß man hier die Sechszehntheile als Achtel und dort die Achtel als Sechszehntheile anzusehen und zu spielen hätte? Was bedeutet das? Das kömmt mir wunderlich vor. Hierauf antworte: Es hätten freylich in diesem Exempel statt der Sechszehntheile wohl Achtel und im vorigen statt der Achtel wohl Sechszehntheile können genommen werden; da denn in diesem Exempel aus Einem Tacte zweene, und im vorigen Exempel hingegen aus zweenen Tacten Ein Tact geworden wäre; allein hiedurch wären diese beyde Exempel dem ersten Exempel und ihrem

Einwurf, warum die 16theile zuweilen als 8tel zu spielen.

Beantwortung.

Muster

Muster (wie es im ersten Abschnitt stehet) unähnlich geworden und hätte doch wenig geholfen.

Die Zeit-Maasse des Tactes wird zu Anfang eines Stückes angedeutet,

§. 13. Es ist zu merken, daß die Zeitmaasse eines Tactes (an sich selbst, nicht aber daß ein ieder ganzer Tact vier Viertel oder acht Achtel hat) sehr verschieden ist, lang oder kurz, geschwinde oder langsam, so wie ieder Componist sie für sein Stück am dienlichsten hält; deswegen findet man gleich hinter der Ueberschrift des Stückes allerley Wörter, wenn auch der Tact in allen Stücken immer aus vier Viertel bestehet, (diß wird genannt, ganzer oder schlechter, egaler, gleicher Tact) da heißt es: Aria, geschwind. Aria, langsam. Man bedienet sich oft Italiänischer Wörter dieses auszudrücken, als: allegro, heißt munter, geschwind; un poco allegro, ein wenig geschwind; presto, geschwinde; presto allai, sehr geschwind, oder geschwind genug; vivace, munter, lebhaft; un poco vivace, ein wenig geschwinde; allegro di molto, sehr geschwinde; moderato, mässig, d. i. nicht zu geschwinde und auch nicht zu langsam; allegro mà non presto, geschwind aber nicht gar zu geschwinde; Tempo di allabrevo, nach dem Tact, wie ein allabreve gespielet wird; (im allabreve sind die Viertel schon geschwinde Noten, die Achtel die geschwindesten, Sechszehntheile findet man in keinem allabreve); allegretto, etwas lustig; molto andante, in starken etwas geschwinden Schritten; andante, gehend, nicht geschwind; larghetto, nicht gar zu langsam; adagio, langsam; largo, langsam, weitläuftig; mesto, traurig; affettuoso, herzbeweglich; soave, lieblich, angenehm; dolce, süß, angenehm; lento, träge, saumselig; und was man mehr für fremde Wörter findet, als: allegro furioso, wütend, lustig; amoroso, verliebt; spirituoso, feurig, munter; con spirito, geistreich, lustig, ꝛc. Heut zu Tage bedienet man sich teutscher Wörter, als: geschwinde; ein wenig geschwind; etwas geschwind; nicht zu geschwind; sehr geschwind; langsam; etwas langsam; mässig (d. i. nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam); sehr langsam.

durch gewisse Italiänische Wörter, die erkläret werden.

Jetzt bedienet man sich teutscher Wörter,

§. 14. Um den Affect und um auch zugleich die Tact-Art auszudrücken und anzuzeigen, findet man unter andern auch wohl folgende Wörter: **zärtlich, lebhaft, liebreich, munter, lustig, tändelnd, gefällig, ernsthaft, reizend, pathetisch, kriegerisch, aufgeweckt, sanft, schmeichelnd und kühn, etwas ernsthaft, freudig, angenehm, hurtig, unschuldig, muthig, schleichend, süß, gelassen, traurig, prächtig,** und was dergleichen Wörter mehr seyn mögen, und noch immer mehr können erdacht werden, dadurch der Componiste dem Spieler seines Stückes anzeiget, was vor einen Affect er habe ausdrucken wollen, und was in einem Stücke herrschen und erweckt werden soll bey den Zuhörern. Eben hiedurch

hiedurch nun wird nicht nur hauptsächlich der ganze Vortrag eines Stückes bestimmet und angezeiget, sondern auch zugleich die Art des Tactes (ob er geschwind oder langsam seyn soll) offenbaret, und zwar mehr als die blosse Schreib-Art der Noten in Sechszehntheile, Achtel, Viertel ꝛc. thut. Denn da die Währung der Zeit eines Tactes von 4 Viertel so sehr verschieden und mancherley seyn kan, wie wir aus den beygefügten Wörtern erlernen müssen; so bekommt eine iede Art Noten (es mögen nun Sechszehntheile, Achtel oder Viertel oder halbe Tacte seyn) ihre abgemessene Zeit, kurz oder lang, kürzer oder länger, nach dem Worte welches den Affect und zugleich die ihm gebührende Zeit-Maasse eines Stückes anzeiget. den Tact zu bestimmen.

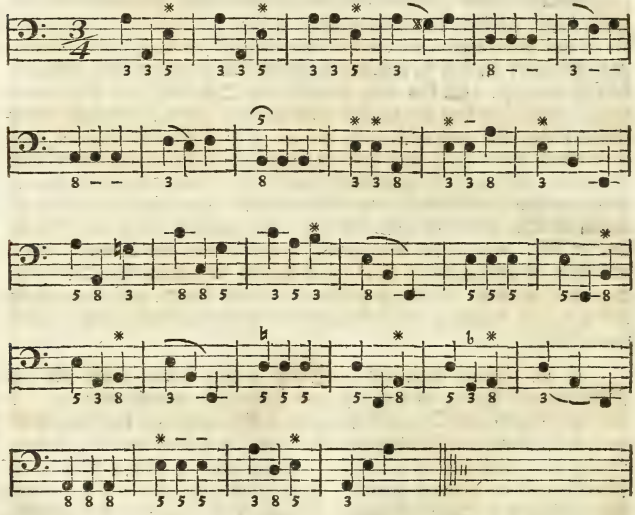
§. 15. Es dienet also die verschiedene Mensur der Noten, in so ferne sie Sechszehntheile, Achtel, Viertel, halbe und ganze Tacte sind, mehr zur Einrichtung eines ganzen Stückes nach allen seinen Partien oder Stimmen, damit ein ieder die ihm gegebenen Noten zur rechten Zeit möge eintreten und hören lassen, um eine liebliche vorgeschriebene Harmonie zuwege zu bringen; als daß sie schlechterdings nur das langsame oder geschwinde solte anzeigen. Es kan also, wie hier, ein Stück in lauter Sechszehntheile stehen, und dem ohngeachtet doch langsam gehen, oder auch lauter Achtel haben und doch geschwinde gehen. Ein Anfänger, wenn er etwa in einem Stücke viele Sechszehntheile siehet, so denket er gleich: das Stück ist schwer, das muß sehr geschwinde gehen: das folget aber nicht immer. Siehet er aber lauter Achtel, oder wohl gar viele Viertel und halbe Tacte, so denket er bald, ey das ist leicht, das gehet nur langsam; allein wie verwundert er sich, wenn er ein Allabreve, (worin nichts als Viertel, Achtel und halbe Tacte vorfallen) eine Gique (welche mit geschwinden Achteln zu thun hat) oder ein Presto so geschwinde spielen höret, und hingegen im Adagio oder Andante die Sechszehntheile so langsam und sittsam eintreten höret. Nutzen der verschiedenen Mensur der Noten, nach ihrer Schreib-Art.

§. 16. Findet man also ein Stück, wobey weiter nichts als das Wort allegro stehet, so muß diß zwar geschwinde gespielet werden, (so wie ein Adagio oder Cantabile langsam muß vorgetragen werden), allein man darf, wenn man nemlich nur allein vor sich spielet, ein Allegro wohl erstlich etwas langsam im Tact spielen, damit man es hernach lerne so geschwinde, wie es seyn soll, spielen. Sonderlich siehet man erst zu, ob auch schwere Gänge in Sechszehntheilen oder gar Passagien in 32 Theilen darin vorkommen, damit man keine geschwindere Tact-Art erwählet, als man durch das ganze Stück commode ausführen kan. Einige Sachen nehmen sich, wenn sie geschwinde gespielet werden, viel besser heraus, als wenn man sie träge oder langsam spielet; so wie im Gegentheil eine devote geistliche Die Zeit-Maasse eines iedes Stückes ist in Acht zu nehmen.

Arie oder ein rührendes Affettuoso eine langsame Zeit-Maasse liebet, und nicht geschwinde darf gespielet werden. Nun wird man einsehen, warum die Sechszehntheile oft als Achtel, und die Achtel oft als Sechszehntheile ꝛc. müssen gespielet werden.

Accorden-Exempel aus *A moll*, nach seinem blossen Baß.

§. 17. Anietzo wollen wir weiter gehen, und zu mehrerer Uebung, so wol in den Accorden, als auch im Dreyviertel-Tact, die im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. 13. und 17. befindliche Accorden-Exempel aus *a moll*, *g moll* und *h moll* hersetzen. Wir nehmen erstlich den blossen Baß; die Lage der rechten Hand wird man nun schon selber wissen, oder man kan sich aus dem ersten Abschnitt helfen.

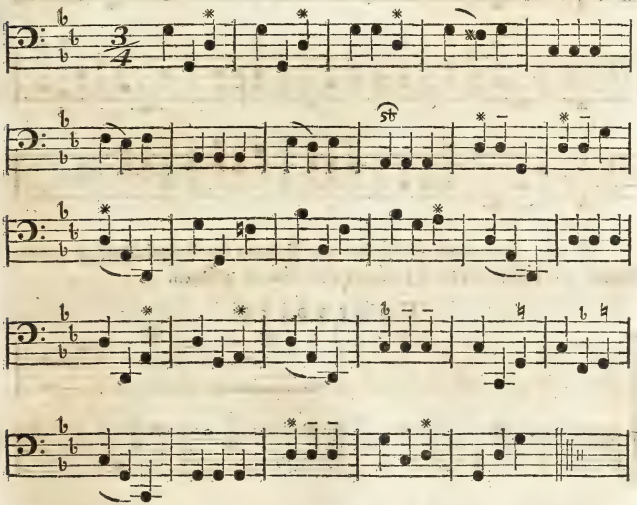


Wenn im Dreyviertel-Tact viele Viertel folgen, so geht das mittelste Viertel durch, wenn nemlich die Note nicht von ihrer Stelle weichet oder

nur

nur in die Octave fället, schlägt deswegen die rechte Hand hier oft nur den Griff zur ersten und letzten Note an, wie im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. nachzusehen. Man hat hier auch nicht nöthig, die rechte Hand so viel springen zu lassen, wie l. c. in der ausgeschriebenen Discant-Stimme zu sehen: denn im Accompagnement wird der nächstgelegene Griff genommen und darf die rechte Hand nur fein ruhig bleiben. Zur Nachricht habe die Ober-Stimme durch eine kleine Ziffer unter den Baß angedeutet, wornach man sich exerciren kan. Es hat der Dreyviertel-Tact an sich eine etwas muntere Bewegung, deswegen alle Griffe fertig in den Fingern seyn müssen, damit der Tact nicht aufgehalten werde. Nun wollen wir es auch aus dem *g moll* und *b moll* herseßen.

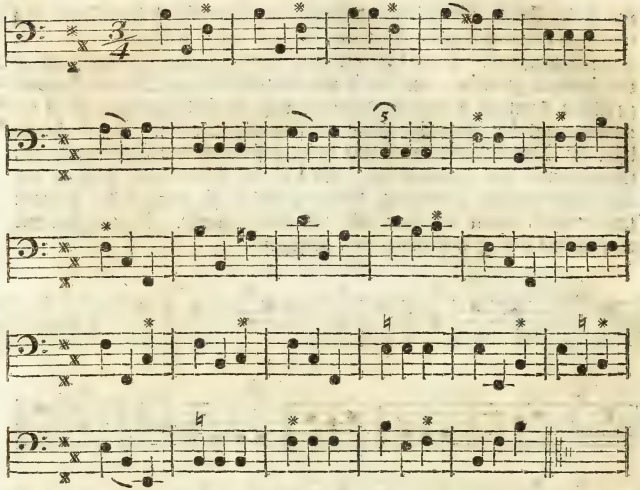
Von der Lage der Hand in diesem Exempel.



Das vorige, transponiret in *g moll*.

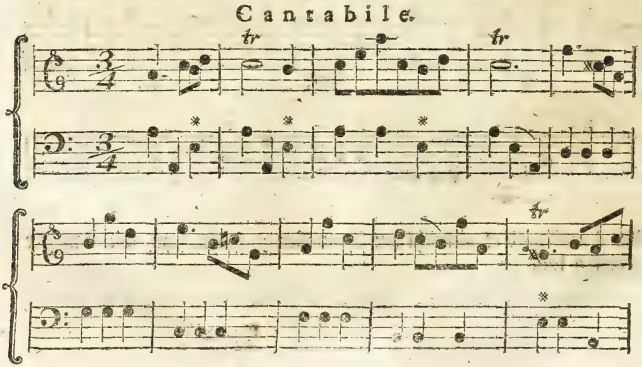
Aus *b moll* wird es vielleicht am schwereſten zu spielen seyn, wie man hier probiren kan.

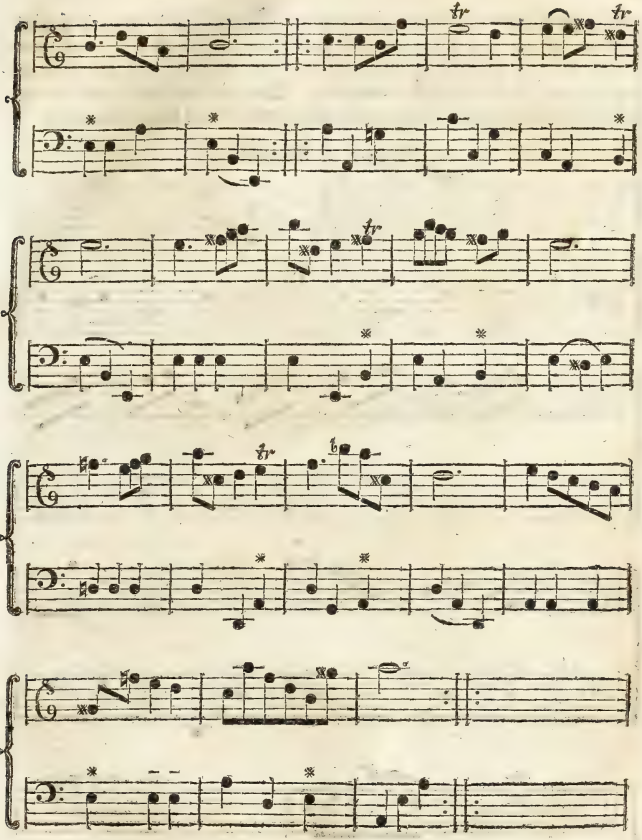
und *b moll*.



Die drey vorigen, mit einer Violin-Stimme.

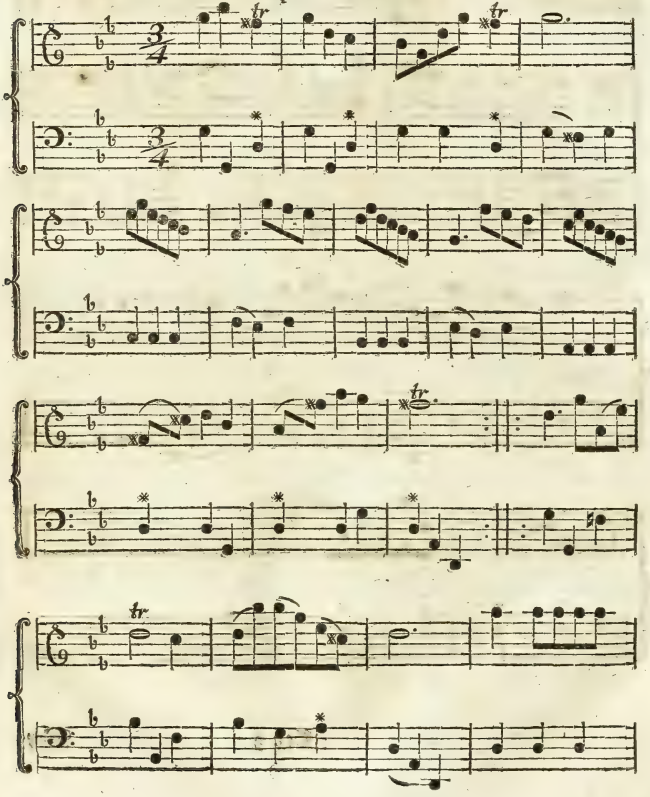
§. 18. Um einem Liebhaber eine Uebung im Tripel-Tact zu geben, wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen.

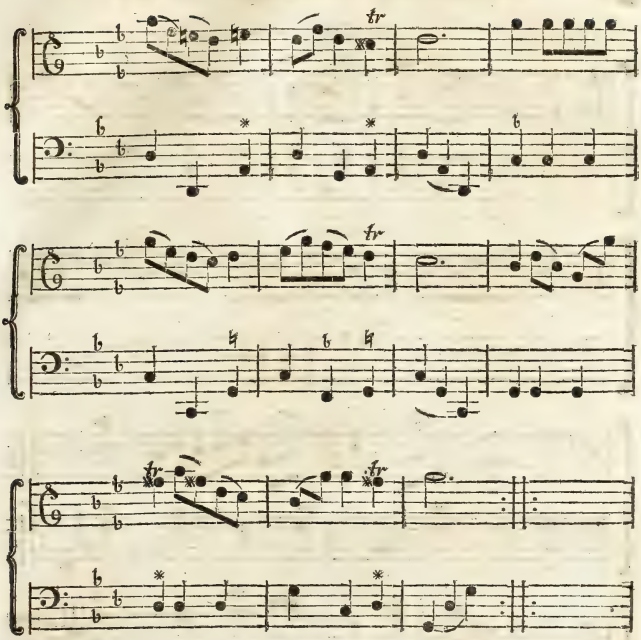




Wer nun dieſes Stück accompagniren kan, und ſo weit im Tact iſt geübet worden, der kan das folgende aus *g moll* etwas geſchwinder und munterer ſpielen, deswegen habe auch Tempo di Menuet darüber geſetzet, denn es ſoll als eine Menuet geſpielet werden. Wer nur den Accord mit ſeinen dreyen Veränderungen fertig treffen kan, dem wird es nicht ſchwer ſeyn.

Tempo di Menuet.

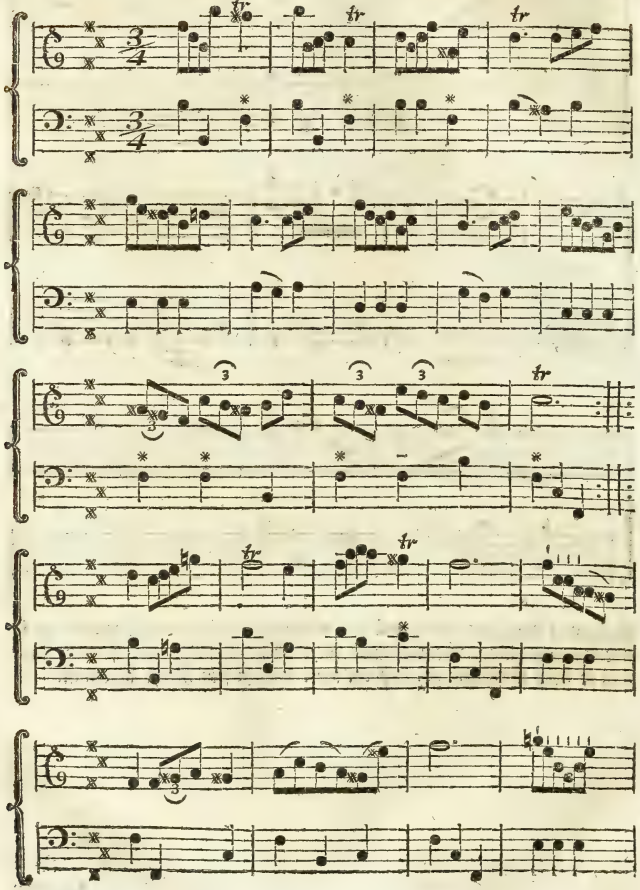


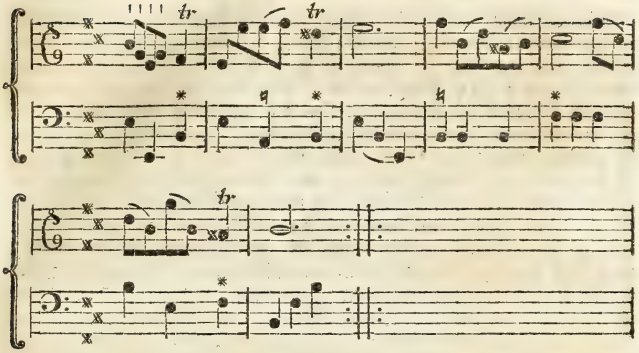


Folgendes Exempel aus *b moll* kan wieder geschwinde gespielet werden, so wie ein angehender Accompagnist es vermag auszuführen; indessen aber sehe er doch sorgfältig zu, daß ein ieder Accord sein Recht bekömmt.

Allegro.

Allegro.





Es kan in diesen dreyen letzten Exempeln statt der Violin auch eine Traverse genommen werden.

§. 19. Diß sind nun zehn Accorden-Exempel, die hinlänglich genug sind, sich im Treffen aller gebräuchlichen Accorde zu üben, und wobey man zugleich auch den Tact erlernen kan. Bey Exempeln, worinnen mancherley Griffe vorkommen, hat ein Anfänger so viel mit den Griffen zu thun, daß er dadurch bald hie bald da im Tact aufgehalten wird. Man findet in den musicalischen Lehr-Büchern gemeiniglich zu wenig Exempel zur Uebung im Accord; doch der Herr Sorge hat in seinem Vorgemach im ersten Theil eine ziemliche Anzahl dergleichen Accorden Exempel, theils ohne, theils mit einer Violin. Ja man findet so gar zwey Circul-Exempel darin, das ist, die durch alle Ton-Arten gehen: das erste fängt an in *c dur* und endiget auch darin, gehet aber durch alle harte und weiche Ton-Arten; das andere fängt in *a moll* an und endiget auch darin, und gehet wieder durch alle Ton-Arten. Wer nun dieses Buch besitzet, der kan diese Accorden-Exempel zu unsern zehen nehmen. Sind ihm nun dergleichen Exempel leicht und geläufig geworden, so, daß er einen ieden Griff zur rechten Zeit ohne Verzug kan eintreten lassen; so ist es Zeit, weiter zu gehen. Accorden-Exempel sind nützlich.

§. 20. Noch eins erinnere bey allen diesen Exempeln. Es kan leicht kommen, daß man bey diesen Exempeln, sonderlich wenn man ein gutes musicalisches Gehör hat, gleichsam eine mechanische Fertigkeit im Treffen der Accorde erlangt, ja es kan das Gedächtniß bey einigen so scharf seyn, daß sie auf Befragen alle Töne zu diesem oder jenem Accord gleich hersagen können. Dieses ist nun zwar nicht zu verwerfen, allein man muß auch Nothwendige Erinnerung hiebey.

doch dabey immer auch wissen, was dieser oder jener Ton eines Accordes vor ein Intervallum ist, ob es die Quinte, die Terze oder die Octave ist: sonsten bleibt man nur ein blinder Treffer, und ist gleich verlegen, wenn man statt der 5 die 6, statt der 8 die 7, oder statt der 3 die 4 nehmen soll. Bey der Privat-Information nun, sehe man bey iedem Griff immer wohl zu, wo ein iedes Intervallum eines Accordes in der rechten Hand lieget, ob es oben, unten oder in der Mitte lieget. Man hat überaus grossen Nutzen davon, und kan sich alsdenn gar leicht im Sexten-Septimen- und Quarten-Griff finden; die sind denn leicht zu machen, denn ein Sexten-Griff ist nur vom reinen Accord darin unterschieden, daß man statt der Quinte die Sexte nimt, 8 und 3 bleiben; im Septimen-Griff wird nur statt der 8 die Septime genommen, 5 und 3 bleiben; und so wird im Quarten-Griff nur statt der 3 die Quarte genommen, 8 und 5 bleiben. Wer nun alle Accorde und alle Sexten- Septimen- und Quarten-Griffe fertig treffen kan, dabey immer weiß, wo ein iedes Intervallum in der rechten Hand lieget, der hat schon vieles vom General-Baß gelernet. Ich habe dieses Capitel von den Accorden eben deswegen nicht zu kurz machen wollen, damit ein Liebhaber die Accorde zu den gebräuchlichen Tönen recht möge kennen und einsehen lernen. Jetzt aber ist es Zeit, weiter zu gehen.

Wer einen Accord recht verstehet, der kan leicht auch andere Griffe treffen.

CAPVT V.

Vom Tact und von den durchgehenden Noten.

Von den Tact-Arten.

§. 1. Wir haben im vorigen Capitel §. 13 sqq. schon gesagt, daß die Wörter, welche zu Anfang eines Stückes stehen, die Zeitmaasse des Tacts, ob sie kurz oder lang seyn soll, anzeigen; und daß die Zeitmaasse eines Stückes mehr hiedurch, als durch die Schreib-Art der Noten, bestimmet wird. Anietzo aber haben wir noch eine besondere Eintheilung der Tact-Arten zu bemerken, es gibt nemlich einen egalen und unegalen Tact, schlechten oder Tripel-Tact. Zu der egalen Tact-Art rechnet man den vier Viertel- und den zwey Viertel-Tact. Zu Anfang eines Stückes findet man derowegen oft ein solches Zeichen C ₵, welches denn anzeiget, daß Ein Tact aus vier Vierteln bestehen soll; stehet aber $\frac{2}{4}$ voran, so müssen nur zwey Viertel in Einem Tact stehen, oder zu einem Tact gelten. Beym ordinairen ganzen Tact, der aus vier Viertel bestehet, zehlet ein Anfänger, um sich im Tact zu erhalten, 8 Achtel; bey Zweyviertel-Tact aber hat er nur 4 Achtel zu zehlen. Der **Zweyviertel-Tact** ist etwas munter, und nicht allein leichter zu **treten** (so spricht man, wenn man das gebräuchliche Niedertreten mit den Füssen oder Niederschlagen mit der Hand zu Anfang eines ieden Tacts

1. Der egale Tact ist vier Viertel-Tact,

oder zwey Viertel.

Vom Tact-treten oder Tactschlagen.

Tacts beschreibet), sondern auch einem, der noch nicht Tact-vest ist, wegen seiner Kürze viel commoder als der Vierviertel-Tact, welcher etwas langsames und träges an sich hat; und wem das Tacttreten noch einige Hülfe, im Tact zu bleiben, leisten kan, der muß hier auf den Niederschlag der Hände oder Füsse, sonderlich bey langsamer Mensur, als beym Adagio oder Aria, länger warten, und kan also eher im Tact verrückt werden, als beym $\frac{2}{4}$ Tact; denn weil hier das Treten geschwinder auf einander folget, so kan er sich bald wieder finden, wo er etwa hie oder da wider den Tact gefehlet hat. Weil manche Stücke, die im 4 Viertel-Tact stehen, leicht in $\frac{2}{4}$ Tact können gesetzet werden, (da ich denn nur aus Einem Tacte zwey machen dürfte), so findet man wohl, daß etliche Ungeübte leicht in diesen Fehler fallen wollen, daß sie nemlich, oft ehe sie es selbst merken, im ganzen Tact zweymal niedertreten und also in $\frac{2}{4}$ Tact gerathen, wofür man sich aber zu hüten hat, denn es erwecket nur Confusion. Wer den Tact treten will, muß den rechten vorgeschriebenen Tact treten, sonsten halte man sich lieber stille und attendire auf des Directoris Tactschlagen.

Im ganzen Tact muß man nicht zweymal niedertreten.

§. 2. Einem Anfänger aber rathe, den 4 Viertel-Tact wohl zu üben; denn die flüchtigen Tact-Arten, als $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ ꝛc. sind manchen leicht, da es ihnen noch wohl im ganzen Tact fehlen kan. Es ist eine sehr delicate Sache um den Tact: es gelinget derselbe nur denen, welche dazu gebohren sind, oder die von Natur den Tact im Kopfe haben; denen andern wird er blutsauer, und sie erlangen doch niemals eine rechte Fertigkeit darin. Zwar ist es auch wahr, daß es mit manchen mit dem Tact noch wohl gehen solte, wenn sie nur sonst im Stande wären alle Griffe zur rechten Zeit anzuschlagen, oder die im Baß zuweilen vorkommende Passagien oder Läuffer rein und leicht heraus zu bringen. Wer nun merket, daß es ihm hier fehlet, der muß sich üben, und sonderlich dergleichen Stellen oder Griffe erst recht gewohnt und geläufig werden; so kan er hernach besser auf den Tact merken.

Der Tact fällt manchem schwer zu lernen.

§. 3. Die andere Haupt-Tact-Art ist der unegale Tact, der Tripel-Tact genannt. Dieser ist nun mancherley, er hat seinen Namen von der gedritten Zahl, vom Triplo, welche gedritte Zahl zu Anfang eines Stückes auch immer vorgezeichnet stehen muß, als: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, dieses sind in der Rechen-Kunst Brüche, da die oberste Zahl der **Zehler** (numerator) die darunter stehende Ziffer aber der **Nenner** (denominator) genannt wird. Die unterste Zahl nennet die Haupt-Noten, womit iedweder Tripel-Tact zu thun hat, und die oberste Zahl zeiget an, wie viel dergleichen auf einen Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel sind $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$, diese können Triplæ simplices (einfache Tripel-Tacte) genennet werden. Die Triplæ compositæ (zusammen gesetzte Tripel-Tacte) sind, wenn ich $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ duplire, daher kommt $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$; nehme ich weiter bey $\frac{3}{8}$ die Zahl 3 dreymal,

2. Der unegale Tact, oder Tripel.

Dessen Gattungen.

so habe ich $\frac{9}{8}$ Tact; und endlich $\frac{3}{8}$ vier mal genommen zeiget, $\frac{12}{8}$ Tact. Alle diese Tripel-Tacte nun sind sehr gewöhnlich, nemlich:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

Einwurf, wegen der verschiedenen Tripel-Tacte.

§. 4. Hiebey möchte ein Anfänger vielleicht sagen: wozu dienen so mancherley Tripel-Tacte, warum bleibt man nicht lieber bloß bey $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tact, als welche doch am kürzesten sind, und in welchen man sich leicht helfen kan, wenn man etwa fehlet, indem mir ja durch das Tact-Treten, welches hier geschwinde auf einander folget, gleich Erinnerung gegeben wird, wann ein neuer Tact anfängt. Habe ich aber einen langsamen 4 Viertel-Tact oder wohl gar $\frac{12}{8}$ Tact, so wird mir oft Zeit und Weile lang, ehe ich treten höre; welches Tact-Treten (zumal wenn solches geschwinde auf einander folget) doch gewiß eine treffliche Hülfe ist, im Tact zu bleiben. Es wäre also meiner Meynung nach ja viel besser, daß man alle vier Viertel-Tacte in $\frac{2}{4}$, alle $\frac{6}{4}$ in $\frac{3}{4}$, und alle $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte in $\frac{3}{8}$ Tact verwandelte. Es könte dieses ja ganz gut angehen, nemlich also: aus $\frac{6}{4}$ Tacte würde $\frac{3}{4}$, wenn ich einen ieden Tact noch einmal abtheilete, da denn Ein Tact von $\frac{6}{4}$, zwey Tacte von $\frac{3}{4}$ würden. Eben so könte aus $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ ja leicht $\frac{3}{8}$ gemacht werden, wenn ich aus $\frac{6}{8}$ zwey Tacte machte in $\frac{3}{8}$. Aus Einem Tact von $\frac{9}{8}$ machte ich ihrer drey in $\frac{3}{8}$ und aus $\frac{12}{8}$ bekäme ich vier $\frac{3}{8}$ Tacte; das ginge also ganz gut an. Denn ob ein Stück langsam oder geschwind, traurig oder lustig gehen soll, das liegt ja eigentlich nicht an der Tact-Art, sondern das wird ja noch a parte durch gewisse zu Anfang des Stückes stehende Wörter bestimmet.

Beantwortung dieses Einwurfs.

§. 5. Hierauf antworte. Ueberhaupt ist es wahr, daß es einem Anfänger schon etwas beschwerlich fällt, so vielerley Arten von Tact inne zu haben, oder (wie man zu reden pfleget) in die Füsse zu bringen: Wer $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ (welche beyde Tripel einander sehr ähnlich sind) spielen und treten kan, und also die Bewegung oder Zeitmaasse dieser kurzen Tact-Arten mit dem Fuß an den Tag geben kan, der wünschet freylich, daß es keine andere Tact-Arten, als $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ geben möchte, zumal da sie doch alle darin können reduciret werden. Ob nun gleich dieser Einfall und Vorschlag so gar dumm nicht ist, so muß doch was dahinter stecken, daß so vielerley Tact-Arten, sonderlich vom Tripel, sind eingeführet worden; es wird doch nicht geschehen seyn, einem unnützer Weise das Leben sauer und die Music schwer zu machen; ach nein! das muß keiner denken. Gesetzt, ein Stück, das in $\frac{6}{8}$ Tact stehet und geschwinde soll gespielet werden, könte in $\frac{2}{8}$ Tact gesetzet werden, so daß Ein Tact zwey ausmachte, wie höchstbeschwerlich würde es einem Directori, ja einem ieden der zu seiner Nachricht den Tact für sich führete, werden, so oft und so geschwinde nach einan-

einander bey einem etwas langen Stücke nieder zu treten, da denn das Aufheben des Fusses gleich wieder nach dem Niedertreten geschehen müßte! Gewiß, man würde so müde: bloß vom Tact-Treten werden, als wenn man auf der Tenne gedroschen hätte, das hurtige Auf- und Niederschlagen des Tactes würde denen Zuhörern sehr verdrießlich und hinderlich fallen, die Music anzuhören. Dahero schreibt Heinichen auch in seinem Werke vom General-Baß pag. 291. unten in der Note: „Ich meines Ortes „ wolte die Triplas compositas [darunter $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ zu verstehen sind] „ vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodes Wesen des Tact- „ Schlagens ansehen. Denn es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$ „ einem ziemlich sauer ankommen, wenn man eben dieses geschwinde Mou- „ vement in $\frac{3}{8}$ tractiren solte.„ Zudem ist alle Compositionen in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ auch nicht der Art, daß sie schlechterdings in $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{8}$ könten reduciret werden, dabey wir uns aber ietzo nicht aufhalten wollen.

§. 6. Es ist artig, vorhero hat ein Anfänger was daran zu lernen, ehe er spielen und dabey den Tact zugleich schlagen lernet; hernach, wenn ers nun kan, hat er wieder was zu thun, daß er sich moderiren lernet: oft fällt ihm dieses so schwer, als ihm jenes geworden. Ueberhaupt aber etwas vom Tact-Schlagen zu sagen; so ist solches vornemlich nur nöthig, um einer ganzen Capelle die eigentliche Maasse der Geschwindigkeit oder Langsamkeit einer ieden Tact-Art anzudeuten; und im Fall noch ungeübte Musici mit drunter sind, sie in der zuerst angefangenen Tact-Art zu erhalten. Wer aber Mensur im Kopfe hat, oder wie man auch zu reden pfleget, Tact-vest ist, der hat schon genug, wenn ihm nur bey den ersten Tacten eines Stückes angezeiget wird, wie geschwind oder langsam man es haben wolle: denn wer musicalisch ist und Tact-vest, der kan hernach sein Stück schon in der angefangenen Tact-Art, ohne Tactiren oder Tact-Treten, glücklich zu Ende bringen. Allein ein Anfänger oder dem es noch wohl im Tacte fehlen will, findet mannigmal eine grosse Hülfe darin, wenn der Tact fein ordentlich getreten wird. Ja der allergeschickteste bedarf es, wenn nemlich unter den Mitmusicirenden ungeübte oder Tact-lose Glieder sind, um derer willen man zuweilen nachgeben, warten oder eilen muß, damit alles doch endlich durch Hülfe des Tact-Tretens des Directoris wieder in Einigkeit komme. Mattheson klaget in seiner Organisten-Probe an verschiedenen Stellen über das Tact-Schlagen, und machet den Mißbrauch desselben ziemlich lächerlich; doch verwirft er es nicht gar, sondern schreibt l. c. pag. 181. §. 4. davon also: „Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen „ Concerten und Chören anders nicht, als aus Noth; wie etwa ein Lah- „ mer seines Stocks nicht entbehren kan — — das Tact-Schlagen ist

Vom Tact-schlagen.

Dessen Nutzen und Gebrauch.

„ also ein Nothhelfer, weil es weiter zu nichts dienet, als denen, die unter „ dem Haufen etwa hinken, eine Stütze abzugeben, bey welcher sie sich wie„ der aufrichten und in guter Einigkeit mit machen können.„ Indessen ist es doch gut, daß man den Tact treten, aber auch bleiben lassen kan. Im ganzen oder egalen Tact wird Hand oder Fuß (eins ist gnug) beym letzten Achtel des Tactes aufgehoben und zu Anfang des Tactes, gleich beym Eintritt der ersten Note niedergetreten oder niedergeschlagen. Im Tripel-Tact hebt man den Fuß bey dem letzten Viertel oder Achtel auf, und tritt gleich zu Anfang des Tactes wieder nieder. Diß mag genug vom Tact und vom Tactiren seyn.

Was dabey in Acht zu nehmen.

Von durchgehenden Noten überhaupt.

§. 7. Anietzo besehen wir die **durchgehende** Noten, wovon zwar im ersten Abschnitt schon hin und wieder etwas vorgefallen ist, indessen gehöret deren Abhandlung doch hauptsächlich in diesen Abschnitt. Es ist viel daran gelegen, daß ein Accompagnist recht wisse, zu welchen Noten er einen Griff anzuschlagen habe, und zu welchen nicht; und diß um so viel mehr, weil ihm hier keine Discant-Stimme, welche nicht allein die Lage der rechten Hand, sondern auch die im Baß durchgehende Noten anzeigte, gegeben wird. Im ersten Abschnitt hatte es mit den durchgehenden Noten wenig zu bedeuten, und sie waren bald zu kennen: denn wenn im Discant ein Viertel war, und im Baß zwey Achtel, so wuste man schon, daß das letzte Achtel des Basses hinten nach allein ohne Griff blieb oder, wie man sagt, durchgehen muste. Was nun durchgehende Noten sind, wird man schon aus dem ersten Abschnitte einiger maassen verstanden haben.

Eigenschaft der durchgehenden Noten.

§. 8. Durchgehende Noten sind solche Noten, dazu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, oder dazu die rechte Hand keine aparte Harmonie erfinden darf. Es sind keine wesentlich nöthige Noten; es sind Noten, die nur dem Baß zur Zierde und zur Ausfüllung dienen, und die Melodie im Baß befördern; es sind Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu auch kein reiner Accord darf angeschlagen werden, die dahero nur allein mit der linken Hand nachgeschlagen, und oft durch einen Bogen angedeutet werden; es sind gemeiniglich kurze Noten, und die noch wohl kürzer können abgefertiget werden, als es die Schreib-Art derselben sonst wohl erforderte; es sind Noten, welche bald ausgeschrieben werden, bald aber vom Accompagnisten selbsten können erdacht und hinzugemacht werden. Wir wollen aber nur bloß von den ausgeschriebenen durchgehenden Noten handeln; denn die andern gehören zum zierlichen Accompagnement.

Sind von den andern wohl zu unterscheiden.

§. 9. Wer zu durchgehenden Noten einen aparten Griff (nicht aber den ganzen vorhergegangenen Griff, denn das geschicht zuweilen wohl bey einer langsamen Mensur) anschläget, der handelt hiedurch wider des Componisten Sinn und Zweck, ja verdirbt wohl gar die ganze Harmonie:

darum

darum ist einem Accompagnisten die Lehre von den durchgehenden Noten so nöthig zu wissen, zumal da die sonst gebräuchliche Zeichen, womit selbige angedeutet werden, oft ausgelassen oder nicht deutlich genug ausgedruckt sind, dahero wir denn ein wenig dabey stehen bleiben wollen.

Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten.

§. 10. Um einen rechten Begriff von den durchgehenden Noten zu erlangen, so müssen wir merken, daß die Noten in sich selbst noch eine andere Quantität, Valorem oder Gültigkeit (in Ansehung der Mensur) haben, als die welche man durch die verschiedene Schreib-Art derselben anzeiget. Das heißt nun: Noten von gleicher Geltung, der Schreibart nach, haben Quantitatem extrinsecam und Quantitatem intrinsecam, (eben wie in der Poesie eine Syllbe kurz und die andere lang ist, welche Quantität der Syllben in der Poesie am besten zu unterscheiden und zu merken ist): z. E. in Einem Tacte stünden 8 Achtel, so würde man sagen: das sind 8 Achtel, eins so lang und so kurz als das andere; sie sind in der Mensur egal. Das ist nun auch wahr; denn sie können alle auch gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden: das ist nun Quantitas extrinseca. Weil indessen die Noten von gleicher Geltung auch eine Quantitatem intrinsecam haben, die durch die Schreib-Art nicht ausgedruckt wird; so ist, nach dieser innerlichen Geltung der Noten, zu merken, daß das erste Achtel lang, das andere kurz, das dritte lang, das vierte kurz, das fünfte wieder lang, das sechste kurz, und endlich das siebende lang und das achte Achtel kurz ist. Eben dergleichen doppelte innerliche Geltung haben auch die langsamen Sechszehntheile und die geschwinden Viertel. Hierauf hat vornemlich der Componist zu merken, wenn er eine Melodie zu Versen setzet, daß er zu einer langen Syllben eine in sich lange Note, und zu einer kurzen eine in sich kurze setzet.

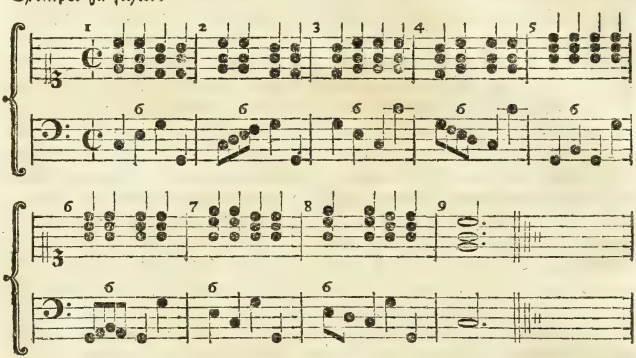
Vom Transitu regulari und irregulari überhaupt.

§. 11. Hierauf ist nun auch Acht zu haben, um die durchgehende Noten kennen zu lernen, denn die in sich kurze Note ist gemeiniglich eine durchgehende Note, wo nicht diese oder jene darüber stehende Ziffer sie zu einer Haupt-Note machet; denn eine iede Note, sie mag nun in sich kurz oder lang seyn, die eine Ziffer über sich hat, ist keine durchgehende Note, sondern die erfordert einen aparten Griff. Wenn nun eine in sich kurze Note durchgehet, so wird dieser Durchgang Transitus regularis genannt, welcher auch am allermeisten vorkömmt. Transitus irregularis aber ist, wenn eine in sich kurze Note durchgehet, welche aber eine Ziffer über sich hat, da denn der Griff zu dieser in sich kurzen Note von der rechten Hand anticipiret, oder voraus zu der vorhergegangenen in sich langen Note angeschlagen wird. Transitus irregularis ist also nichts anders, als was schon von den Wechsel-Noten der Cambiate gesaget worden: wer das nun wohl verstanden, der weiß schon, was Transitus irregularis ist. Wir wollen

len indessen von einer ieden Art des Transitus noch weitläuftiger handeln, dabey man denn, was §. 9. von der doppelten Geltung der Noten gesaget worden, als bekant annimt.

Vom freyen Durchgang in die Terzie.

§. 12. Transitus, in seinem eigentlichen Verstande genommen, ist ein **freyer Durchgang** in die Terzie auf- oder niederwerts, da eine in sich kurze Note ohne Griff frey durchpassiret. Dergleichen findet sich bey der Triade harmonica und bey allen Terzien-Gängen, wie aus folgendem Exempel zu sehen:

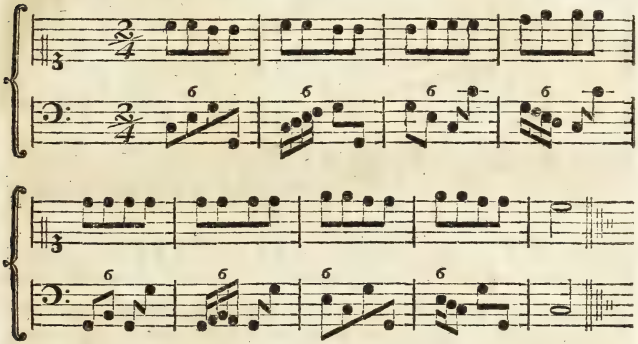


Im ersten und dritten Tact haben wir hier Triadem harmonicam oder einen reinen Accord zu *c*, und zwar daß sich die Töne derselben Triadis nicht zugleich, sondern nach einander hören lassen, da ist nun zwischen *c e* und zwischen *e g* ein Ton übersprungen, und also ein kleines Vacuum geblieben; im 2ten und 4ten Tact aber ist dieser leere Raum ausgefüllet vermittelst der durchgehenden Noten, das heißt nun ein **freyer** Durchgang in die Terzie, beydes so wohl im Herauf- als Heruntergehen; unter diesen vier Achteln nun ist das erste und dritte virtualiter (oder in sich) lang, und haben auch den Griff; und das zweyte und vierte Achtel sind in sich kurz, und gehen deswegen auch durch. Im 5ten und 7ten Tact haben wir Terzien-Gänge, dazu wir im 6ten und 8ten Tact die durchgehende Noten finden. Es werden sonst die durchgehende Noten durch einen Bogen oder kleinen Querstrich angedeutet, allein beym freyen Durchgang in die Terzie findet man solchen selten oder gar nicht. Dieser Durchgang heißt ein **freyer** Durchgang, weil es einem ieden frey stehet, die durchgehende Noten bey Terzien-Sprüngen zu machen: wenn deswegen der Baß so, wie im Tact

Warum er ein freyer Durchgang heisset.

1, 3, 5 und 7 geschrieben stehet, so darf man doch selbigen wie Tact 2, 4, 6 und 8 spielen, das stehet frey. Bey Untersuchung der durchgehenden Noten wird man finden, daß sie gemeiniglich zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges dienen und anzutreffen sind. Wer nun aus diesem Exempel $\frac{3}{4}$ Tact machen wolte, der könte es zur Noth, doch ziemlich ungeschickt, so machen, daß er einen ieden Tact noch mal durchschnitte durch einen Tact-Strich; besser aber geschicht es, wenn man die Tact-Striche nicht vermehret, sondern aus Viertel Achtel und aus Achtel 16 Theile macht, alsdenn würde es so aussehen:

Wie aus 4 Viertel Tact 2 Viertel-Tact zu machen wäre.



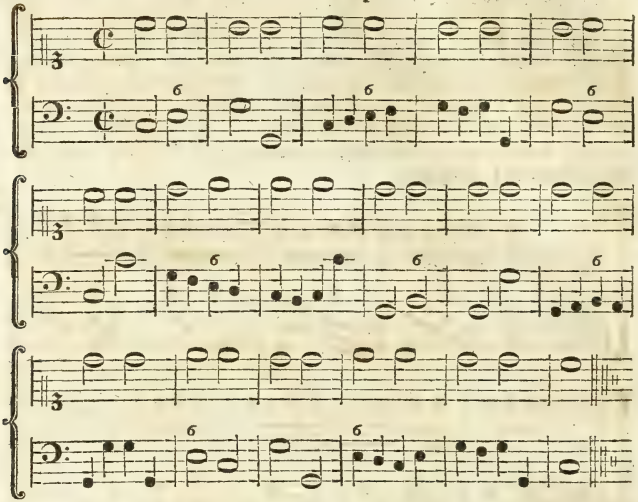
Wer also statt vier Viertel-Tact lieber zwey Viertel hätte, was hätte der gewonnen, wenn hier das Wort **langsam**, und im vorigen Exempel das Wort **geschwinde** stünde, sie wären alsdenn in sich einerley und nur der Schreib-Art nach unterschieden. Hier gilt nun in Ansehung der durchgehenden Noten bey den 16 Theilen was im vorigen bey den Achteln gesaget worden. Dergleichen kleine Exempel können einem Anfänger auch sehr dienlich zur Erlernung des Tactes seyn, weil die rechte Hand immer einerley Bewegung, oder Mensur behält, die linke sich aber ändert.

Durchgehende Noten im 2 Viertel Tact und

§. 13. Wir wollen unser Exempel noch auf eine andere Art verändern und aus Einem Tact zwey machen, da denn aus einem Viertel ein halber Tact und aus einem Achtel ein Sechszehntheil wird, damit wir Gelegenheit haben, noch ein wenig weiter von durchgehenden Noten zu reden.

im allabreve.

Allabreve oder presto.

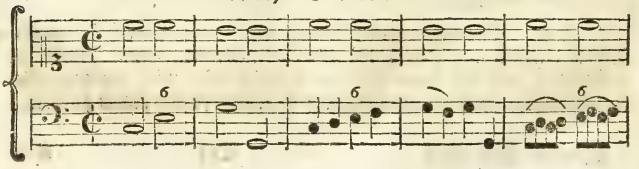


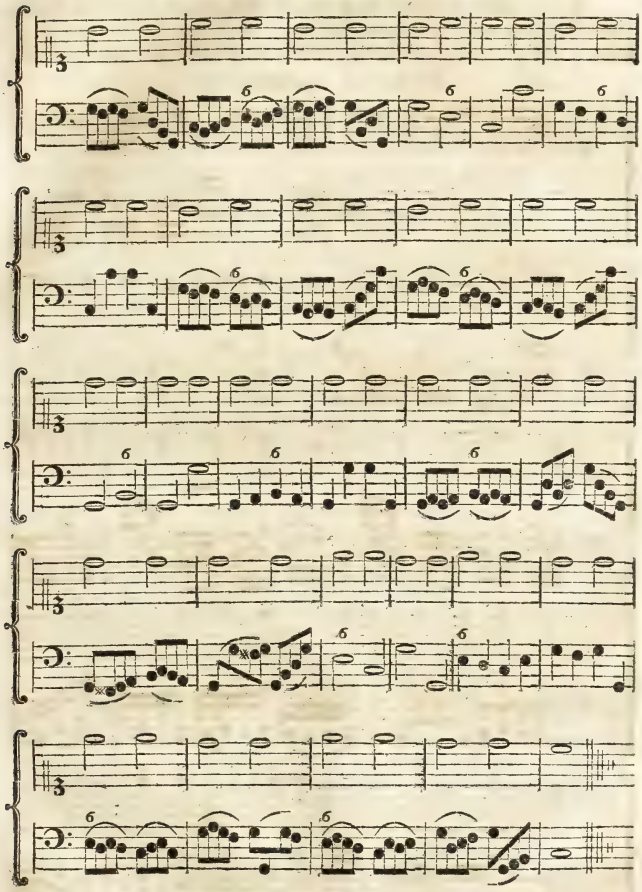
Hier haben wir nun eine ganz andere Schreib-Art, nemlich lauter halbe Tacte und Viertel, und würde es freylich langsam gehen müssen, wenn nicht allabreve oder presto drüber stünde, als wodurch man gezwungen wird es geschwinde zu spielen, wenigstens so geschwinde wie die beyden vorhergegangene, die geschwinden Noten sind hier die Viertel, da denn, wie die Ober-Stimme lehret, das andere und 4te Viertel durchgehet.

§. 14. Weil nun viele durchgehende Noten nur aus einer blossen Variation des Basses bestehen, und es eben daher kömmt, daß oft vier Noten nur Einen Griff haben; so soll uns unser Exempel nun dienen, solches zu zeigen.

Nach Belieben.

Exempel, da vier Achtel durchgehen.

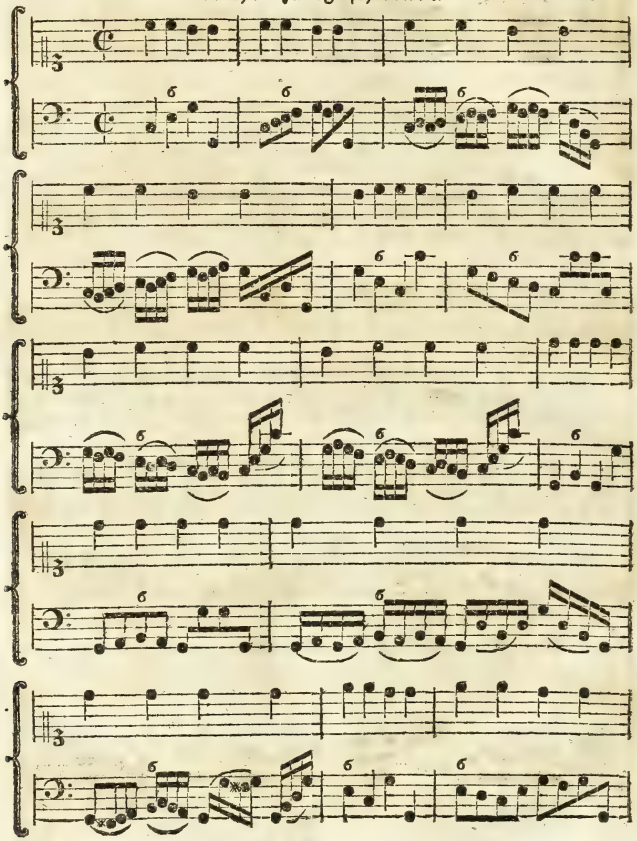


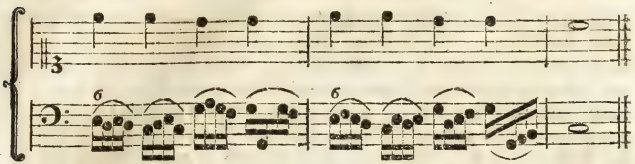


Exempel, da vier 16theile durchgehen.

§. 15. Wer 16 Theile ſehen will als durchgehende Noten, der kan in dieſem Exempel aus zwey wieder (wie §. 12.) nur Einen Tact machen, denn ſiehet es alſo aus, und iſt alles eben daſſelbe, die Schreib-Art iſt nur anders.

Nicht zu geſchwinde.



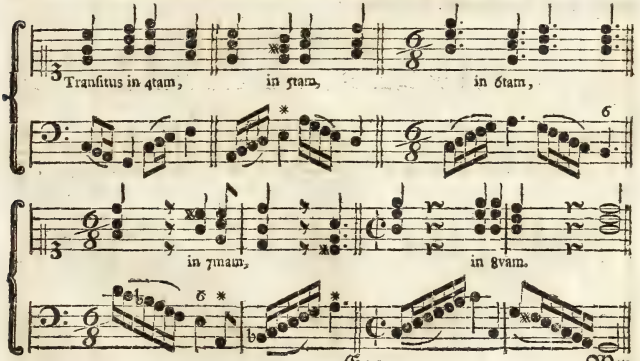


In diesen beyden Exempeln finden wir nun auch, daß wohl vier Noten nur einen Griff haben und drey Noten durchgehen, dergleichen und noch mehrere Variationen findet man nun oft, wo nur die erste Note als die Haupt-Note angesehen wird. Alle unsere Exempel aber betreffen nur einen Terzien-Gang, nebst einiger Variation derselben, oder da ein Accord gebrochen worden, wie die vier letzten Sechszehntheile Tact 3, 4, 7, 11, 12, 16 anzeigen, der Bogen oder Queer-Strich saget alsdenn daß die Noten durchgehen sollen. Einem Anfänger wäre am besten geholfen, wenn die Noten, die durchgehen und so viel ihrer durchgehen sollen, immer durch einen Bogen oder Quer-Strich angezeiget würden, so bedürfte er weiter nichts mehr davon zu wissen, als daß er diese Noten im Baß allein müste machen; weil es aber bald hie bald da an den nöthigen Zeichen fehlet, so muß man doch ein wenig davon wissen, daß man zur Noth ohne Bogen oder Striche die durchgehende Noten erkennen kan.

Durchgehende Noten müßten durch einen Bogen angezeiget werden.

§. 16. Es gehet Transitus regularis nicht allein in Tertiam, sondern auch wohl in Quartam, Quintam, Sextam, Septimam und Octavam, wie die Exempel zeigen, und zwar so wol herauf als herunter:

Vom Transitu regulari insonderheit.



Mattheſons Organiſten-Probe.

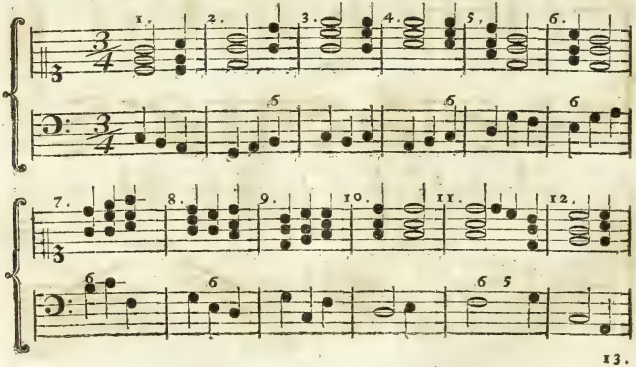
Wer mehr von dergleichen durchgehenden Noten wiſſen will, der findet ſolche überflüſſig in **Mattheſons Organiſten-Probe.** Ein Anfänger im Accompagniren hat eben nicht nöthig zu ſeiner Uebung ſolche ſchwere, mit vielen durchgehenden Noten gezierte, Bäſſe zu erwehlen; ich habe aber dieſes doch, weil wir hier mit durchgehenden Noten zu thun haben, anzeigen wollen. So wie ein Accompagniſte mit Recht einen richtig bezifferten Baß fordern kan, mit eben dem Recht darf er auch fordern, daß die gehörigen Zeichen des Durchgangs dabey notiret ſeyn müſſen, ſonderlich wenn der Durchgang in Quartam, Quintam &c. gehet. Denn wenn diß geſchicht, ſo hat man weiter nicht nöthig vieles mehr davon zu ſagen. Der beliebte Capellmeiſter **Heinichen** hat ſich ſehr viele Mühe gegeben, die Lehre vom Tranſitu oder von den durchgehenden Noten weitläuftig auszuführen, wo ein Liebhaber gnug davon findet. Bey Tripel-Tact iſt noch kürzlich zu merken, daß wenn der Tact aus lauter Vierteln beſtehet, alsdenn gemeiniglich das andere Viertel durchgehet, wie aus den Exempeln des erſten Abſchnitts Cap. VIII. §. 12. zu erſehen. Nach Dreyviertel-Tact richten ſich alle andere Tripel-Tacte, als $\frac{3}{8}$ da gehet das andere Achtel durch; im $\frac{6}{4}$ Tact gehet das andere und fünfte Viertel durch; im 6 Achtel wieder das andere und fünfte Achtel. Kommen in dieſen Tripel-Tacten lauter Achtel vor, ſo ſind immer drey und drey Noten zuſammen geſtrichen; wie in den Stücken, die im $\frac{9}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ ſtehen, zu erſehen iſt.

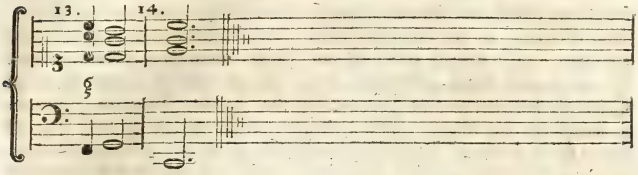
Hier ſind die Zeichen des Durchgangs nöthig.

Durchgehende Noten im Tripel-Tact überhaupt.

Exempel hierüber.

§. 17. Wir wollen ein klein Exempel aus dem gebräuchlichen $\frac{3}{4}$ Tact herſetzen, und daraus zeigen, welche Noten im Tripel-Tact durchgehen und welche nicht durchgehen können.





Ueberhaupt bemerken wir hier erstlich, daß in den Tripel-Tacten, und zwar in den einfachen Tripel-Tacten (siehe §. 3.) die erste Note eines Tactes, wovon der Tripel seine Benennung empfänget (als in $\frac{3}{2}$ der erste halbe Tact, in $\frac{3}{4}$ das erste Viertel, und in $\frac{3}{8}$ das erste Achtel) virtualiter lang ist, die andere und dritte aber virtualiter (§. 10.) kurz sind, dahero denn bald die andere, bald die dritte Note allein, bald beyde zugleich durchgehend. Kommen aber im $\frac{3}{2}$ Tact **Viertel**, im $\frac{3}{4}$ **Achtel**, und im $\frac{3}{8}$ (und in allen von $\frac{3}{8}$ herkommenden Tacten, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) **Sechszehntheile** vor, so hat es damit in Ansehung der innern Geltung eben die Bewandniß, wie im ordinairen vier Viertel-Tact (§. 10.). Innerliche Quantität der Noten im Tripel-Tact.

Nun wollen wir die Regeln von den durchgehenden Noten im Tripel-Tact aus unserm Exempel zeigen. Regeln, wie die durchgehende Noten im Tripel-Tact zu erkennen.

1) Wenn drey solche Noten, davon der Tripel seine Benennug hat, gradatim herunter oder herauf gehen, so gehet die mittlere Note ordentlicher Weise durch, wie hier Tact 1, 2 und 4 zu sehen: eben so gehet es auch, wenn man nach der mittlern Noten gradatim wieder herauf gehet, als im dritten Tact zu sehen. 2) Wenn nach der ersten Note ein Sprung folget (also, daß die Note, worin der Baß springet, nicht schon im vorigen Accord oder Griff enthalten ist), so wird zur mittlern Note der gehörige Griff geschlagen, und die dritte Note gehet durch, wenn nemlich die erste Note des folgenden Tactes nur einen Ton tiefer oder höher gehet, und folglich kein Sprung darnach erfolget, wie im 5ten und 6ten Tact zu sehen; denn im 5ten Tact folget nach *d* das *g* (welches im Accord zu *d* nicht enthalten ist) welches ein Sprung ist, deswegen hat nun *g* einen aparten Griff, *f* aber gehet durch, **weil kein Sprung darauf folget**, denn die erste Note des folgenden Tactes ist *e*; weiter im 6ten Tact folget nach *e*, welches die 6 über sich hat, ein Sprung ins *g*, wozu ein reiner Accord kommt, (welcher reine Accord zu *g* aber nicht im Sexten-Griff zu *e* enthalten ist), derohalben hat hier *g* seinen aparten Griff, die dritte Note *a* aber gehet durch, **weil kein Sprung darauf folget**, denn der 7te Tact fängt mit *h* an, welches nur einen Grad höher als *a* ist. 2te Regel.

3) Wenn nach der andern Note ein Sprung folget, als hier folget im 7ten Tact nach *c* das *f* (welches *f* wieder im Accord zu *c* nicht enthalten ist) so haben alle drey Noten einen 3te Regel.

beson-

besondern Griff, wie im 7ten Tact zu sehen. Die erste Note im Tripel-Tact ist immer in sich lang (hat quantitatem intrinsecam longam) und erfordert daher allezeit einen eigenen Griff, man mag gradatim oder Sprungs-weise dahin gekommen seyn. Folget nach der dritten Note ein Sprung, wie hier im 8ten Tact nach *d* im folgenden Tact das *g* kömmt, so haben alle drey Noten wieder ihren eigenen Griff, wie im 8ten Tact zu sehen: stehen ferner alle drey Noten im Sprunge, wie der 9te Tact solches zeiget, so hat abermal eine iede Note einen Griff. 4) Wenn vor der dritten Note ein halber Tact (im $\frac{3}{8}$ aber ein Viertel, und im $\frac{3}{2}$ Tact ein ganzer Tact) hergehet, so kan die dritte Note, **wenn nemlich kein Sprung darauf folget**, durchgehen, wie der 10te Tact zeiget, da ist *d* ein halber Tact und es folget *e* darnach, darauf wieder kein Sprung, sondern *f* folget, derowegen gehet *e* durch, weil aber alsdenn die rechte Hand nur Einen Griff machte, so theilet die rechte Hand lieber das *d* in Viertel und schlägt zu dem halben Tact zweymal denselben Accord an, und *e* gehet durch; Indessen wäre es eben nicht höchstnöthig gewesen, es dienet zur Erleichterung des Tactes und die rechte Hand erhält eine ordentliche Bewegung. Folget aber in diesem Fall (da nemlich die erste Note des Tactes einen halben Tact hat) nach der dritten Note ein Sprung, so hat sie ihren eigenen Accord, wie im 11ten Tact zu sehen, da die dritte Note *g* (es sind in diesem Tact eigentlich nur zwey Noten, da aber die erste Note *f* ein halber Tact, so viel als zwey Viertel gilt, so wird hier *g* die die dritte Note im Tact genennet) einen Sprung nach sich hat, nemlich die erste Note des 12ten Tactes ist *c*. Stehet aber die dritte Note mitten in Sprüngen, wie hier im 12ten Tact das *A*, so hat sie auch ihren eigenen Accord.

4te Regel.

§. 18. Das wesentlichste von allen diesem ist, **daß bey *gradatim* gehenden Noten die mittelste durchgehet, und daß die Note die im Sprunge stehet einen aparten Griff hat, wenn sie denselben nicht schon im vorigen Accord findet.** Was nun hier vom $\frac{3}{4}$ Tact gesagt worden, gilt auch vom $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{8}$ Tact, wie auch von $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun aber $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ oft geschwinde gehen, so gehen alsden oft drey Achtel auf Einen Griff, wenn sie nemlich gradatim gehen, oder in solchen Sprüngen, deren Noten sich im ersten Griff schon befinden, als wovon schon im ersten Abschnitt Cap. XII. §. 15. etwas gesaget worden. Wenn also die linke Hand in ihren Achteln oder Sechszehntheilen solche Töne nimt, die im Griff der rechten Hand liegen, so sind das lauter durchgehende Noten, man hat alsdenn nur auf die Fundamental-Note zu sehen, um derselben ihren gebührenden Griff zu geben. Ob es nun gleich nicht möglich ist alle Variationen eines Accords, ja nur einzeler Gänge, zu bestimmen, weil ein ieder Componist dergleichen immer noch mehr suchet zu erden-

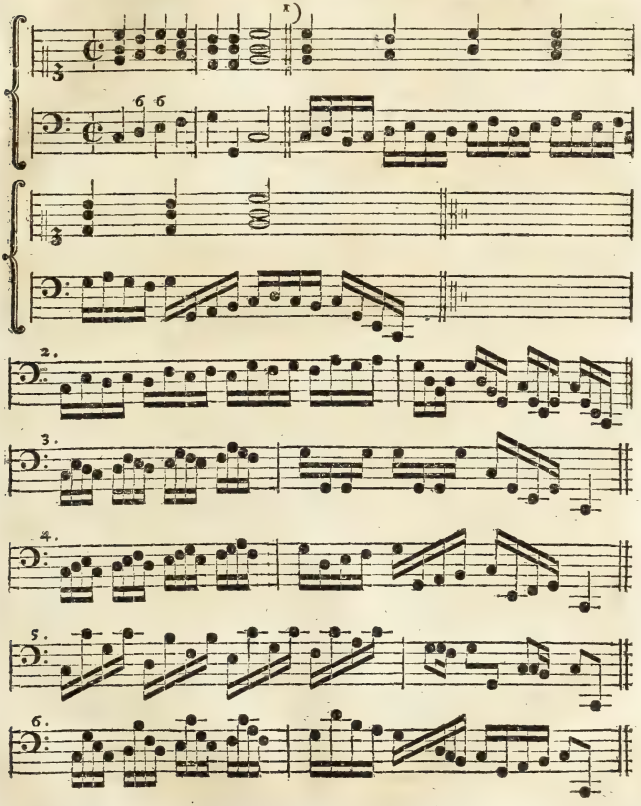
Kurzer Begriff des vorigen.

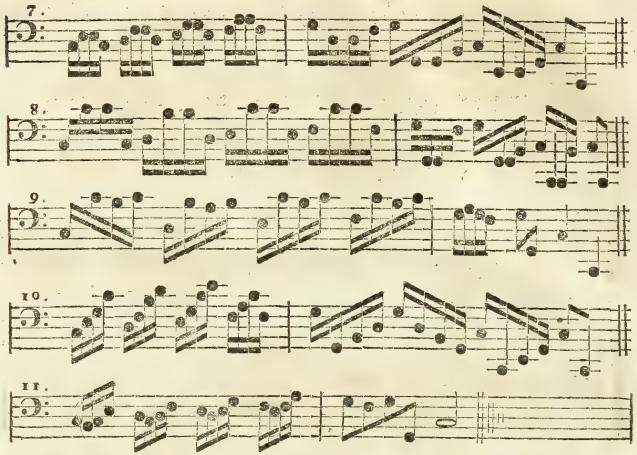
Bey einer Variation des Basses ist auf die Fundamental-Note zu sehen.

erdenken, ſo will ich doch einige ſehr gewöhnliche hierher ſetzen, welche einen Anfänger zugleich auf die Spur bringen können, einen Baß zu einem Liede zu variiren, oder mit einem lauffenden Baß zu ſpielen.

1) Variation der Viertel mit Einem Accord zu 4 Sechszehntheile.

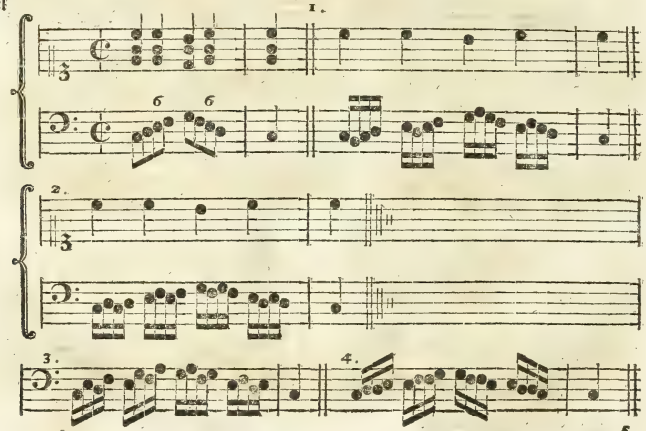
1) Variation eines Viertels in vier 16theile.



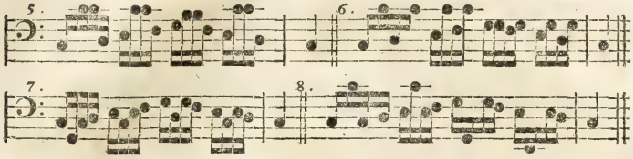


2) Variation zweyer Achtel in 16theile.

2) Variation zweyer gradatim gehenden Achtel mit Einem Griff.

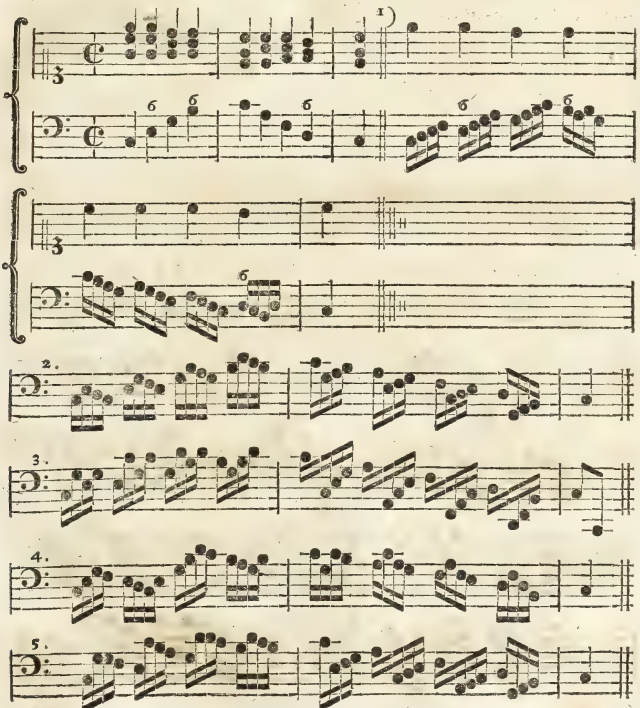


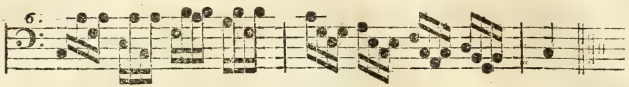
5.



3) Variation der Terzien-Sprünge, 4 Sechszehntheile zu einem Griff.

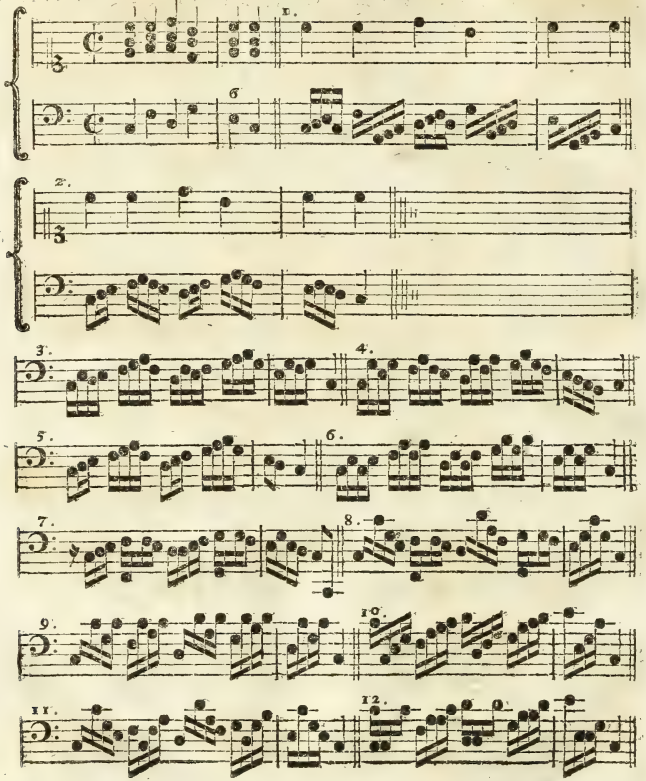
3) Variation der Terzien-Sprünge.





4) Der Quarten Sprünge.

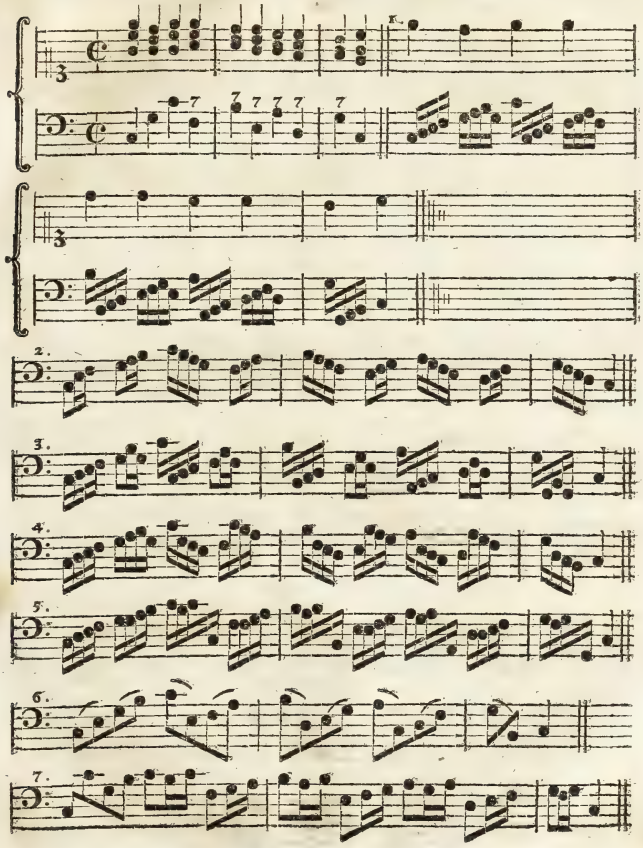
4) Variation der Quarten-Sprünge, zum Viertel Ein Griff.

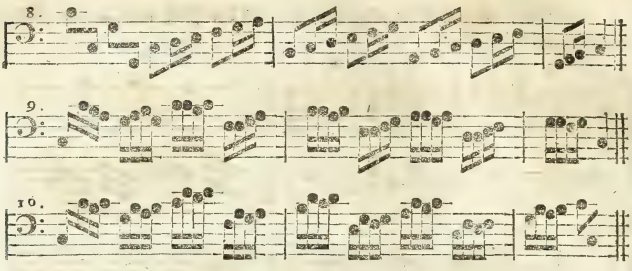


5) Va-

5) Variation des Septimen-Ganges, da der Baß eine Quinte fällt und eine Quarte steiget.

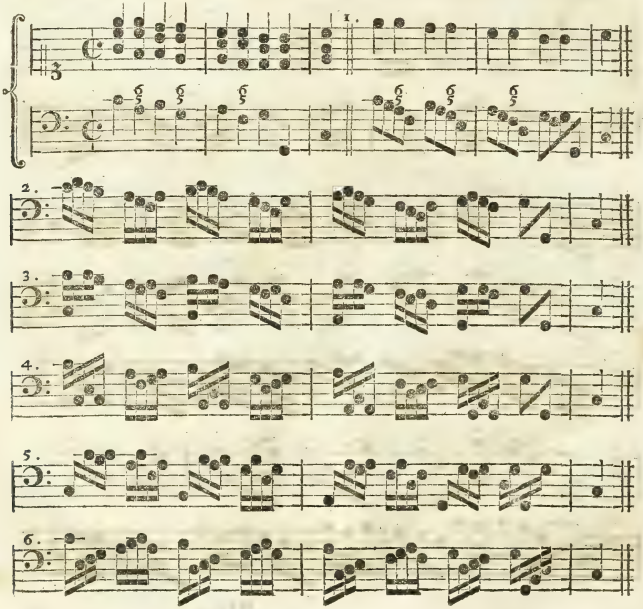
5) Variation des Septimen-Ganges.





6) Variation des Ganges mit $\frac{6}{5}$.

6) Variation des Satzes $\frac{6}{5}$. 4 Sechszehntheile zu Einem Griff.



7.

8.

Man hätte dergleichen Veränderungen noch viel mehr hersetzen können, allein wir lassen es dabey. Geschwinde Achtel werden eben wie ordinaire 16 Theile tractiret.

§. 19. Es ist wahr, heut zu Tage hält man nicht viel mehr von solchen Bässen, worin viel 16 Theile vorkommen, sie sind gleichsam nicht mehr Mode, vor wenigen Jahren wurden dergleichen Bässe mehr gesetzt, doch muß keiner denken, er bedürfe deswegen seine linke Hand in geschwinden Gängen und Passagien nicht zu üben, ach nein, ehe man sichs oft versiehet, trifft man Sechszehn-Theile an: deswegen kan man diese Exempel auch zur Uebung der linken Hand brauchen und sich prüfen, wie weit man in der Fingersetzung gekommen. Kurz, man findet hier eine Menge durchgehender 16 Theile, die rechte Hand geht immer in Viertel, wie ich deswegen zu Anfang einer ieden Art die Fundamental-Noten mit ihren Griffen ausgesetzt habe. Wir finden hier auch verschiedene Variationen vom Gange, wo die Septime und wo $\frac{6}{5}$ viel nach einander vorkommen. Die heutige galante Art zu componiren bedienet sich solcher Gänge wenig oder gar nicht: der berühmte **Bach** hat dergleichen Gänge in seinen **Probe-Stücken** nicht angebracht; **Mattheson** aber hat in den **Probe-Stücken seiner Organisten-Probe** sich ihrer oft bedienet. Wir wollen sie auch nicht verwerfen, sondern sie vielmehr zur Uebung anrathen, damit man zur rechten Zeit sich ihrer wisse zu bedienen. Weiter.

Wie diese Variationes zu gebrauchen.

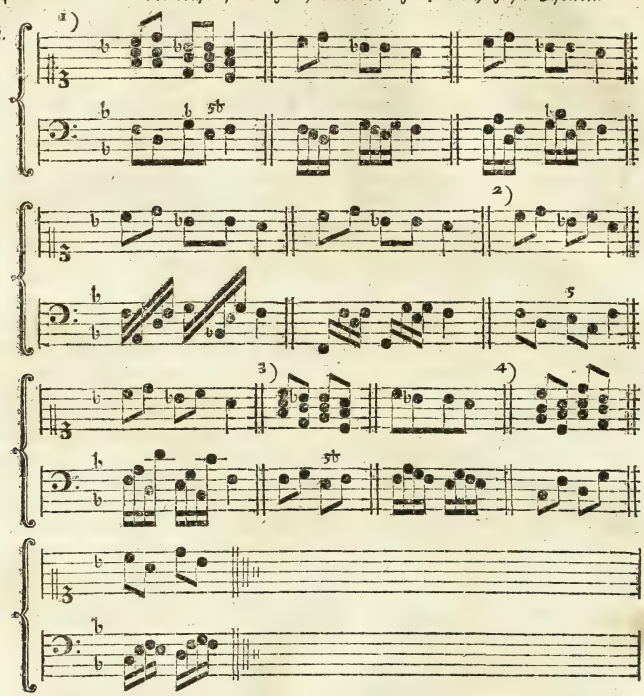
§. 20. Wir müssen aus diesem allen nun nicht den Schluß machen, daß vier Sechszehn-Theile immer nur Einen Griff haben; nein, wir wollen derowegen auch noch in wenigen kurzen Exempeln anzeigen, in welchen Fällen zwey Griffe zu 4 Sechszehn-Theile gehören. Es versteht sich von selbst, wenn das dritte 16 Theil eine a parte Ziffer hat, so kan es nicht durchgehen: und wenn unsere gegebene Exempel des vorigen §phi auch andere Ziffern hätten, als wir ihnen gegeben; so passeten die Variationen nicht und die vier 16 Theile könten alsdenn auch nicht durchgehen: denn bey allen Variationen muß die Fundament-Note mit ihrer Ziffer wohl in acht genommen werden, oder man verdirbt es.

Es haben aber 4 Sechszehentheile nicht allezeit nur Einen Griff.

Varia-

Exempel, da 4 16theile zwey Griffe haben.

Variation der Achtel, mit zwey Accorden zu 4 Sechszehn-Theilen.



Hätte hier im ersten Exempel *f* eine 6 über sich, so könten die vier 16 Theile durchgehen: weil es hier aber einen reinen Accord hat, so muß zu *d* wieder ein Griff angeschlagen werden, weil im Accord zu *f* das *d* nicht mit enthalten ist. Hiernach lassen sich die andern Exempel leicht einsehen.

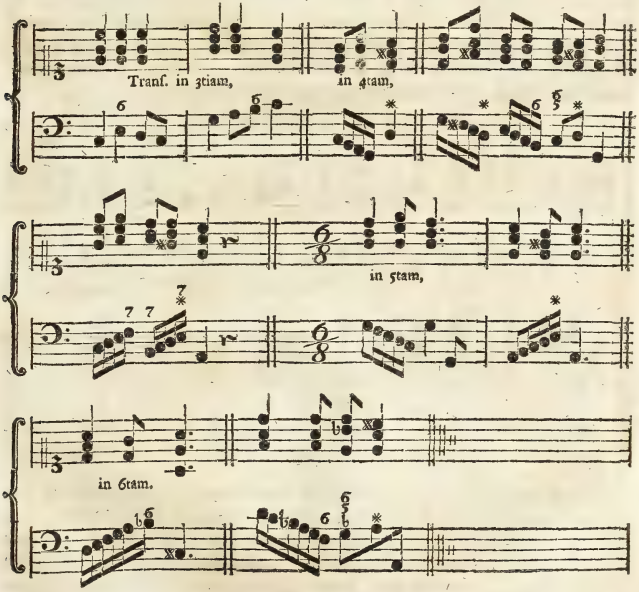
Vom Transitu irregulari, oder von den Wechsel-Noten.

§. 21. Bishero haben wir nun vom Transitu regulari, der auch am meisten vorfällt, geredet; nun ist es Zeit, auch ein wenig vom Transitu irregulari (vide §. 11.) zu handeln. Hier erscheinen nun die **Wechsel-Noten** (cambiate), da die rechte Hand, nicht zu der Note, die eine

Ziffer

Ziffer über sich hat, sondern zu der, die vor derselben hergehet, anschläget, und den Griff oder die Ziffer anticipiret; daher es denn kömmt, daß der Griff zu der virtualiter langen Note dissoniret und beym Eintritt der in sich kurzen Note erst consoniret. Wir haben hievon im ersten Abschnitt schon gezeiget, wie der lange Vorschlag, der ordentlich ausgeschrieben stehet, die Ursache und der Grund davon ist. Man kan diesen Transitum irregularem am besten kennen, wenn die letzte kurze Note eine Ziffer über sich hat, oder wenn nach derselben ein Sprung erfolget. Weil nun der Transitus irregularis auch öfters angebracht wird, nicht nur zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges, sondern auch wenn viele Noten durchgehen, wie wir §. 16. Exempel vom Transitu regulari gegeben; deswegen wollen wir eben dergleichen auch vom Transitu irregulari geben, daraus man denn diesen Durchgang am besten wird erkennen lernen.

Arten des Transitus irregularis.



Hiedurch bleibet die rechte Hand in ihrer Egalität.

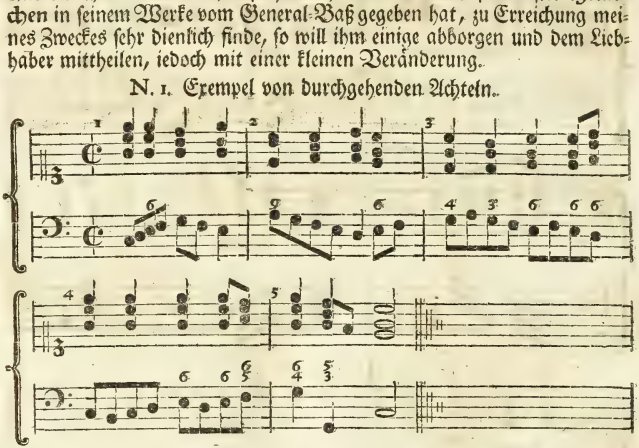
Hieraus sehen wir, daß die rechte Hand beym Accompagnement die Egalität bewahret, welche verlohren würde, wenn sie zum ersten und vierten Sechszehntheile den Griff anschlagen wolte, noch vielmehr aber, wenn sie im $\frac{6}{8}$ Tact zum ersten und sechsten Sechszehn-Theil den Griff nehmen würde. Ueberhaupt hält man die rechte Hand gerne in einer egalen Mensur, daß sie, wie wir nun bald sehen werden, weder kleine Pausen, Puncte oder Rückungen, die etwa im Baß vorkommen, achtet, sondern ihren egalen Schlag in Viertel oder Achtel fast durchgehends behält. Will aber die Bezifferung schlechterdings in der rechten Hand Sechszehn-Theile haben, so muß sie sich freylich darnach richten.

Weitere Abhandlung der durchgehenden Noten zur Uebung.

§. 22. Zur Repetition dessen, was bishero von den durchgehenden gesagt worden, und zugleich zur Uebung des regulairen und irregulairen Durchgangs, will einem Liebhaber einige kleine Exempel hersetzen; dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch ein und anderes zu erinnern. Und da ich die kleinen Exempel, welche der belobte Capellmeister Heinichen in seinem Werke vom General-Baß gegeben hat, zu Erreichung meines Zweckes sehr dienlich finde, so will ihm einige abborgen und dem Liebhaber mittheilen, iedoch mit einer kleinen Veränderung.

N. 1. Exempel von durchgehenden Achteln.

Exempel von durchgehenden Achteln.



Anmerkungen.

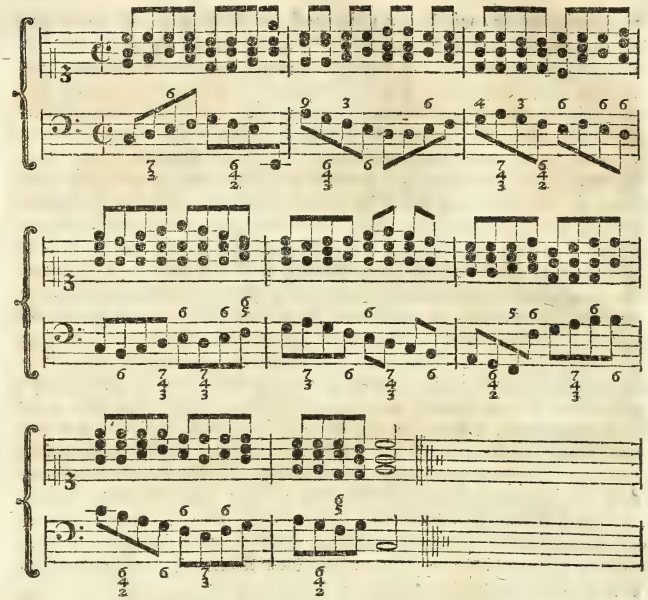
Dieses Exempel zeiget nun Transitum regularem, es gehet nemlich das in sich kurze Achtel durch: im Fall aber eine Signatur darüber stehet, wie Tact 3 über *d* und Tact 4 über *f*, so gehöret ein aparter Griff, hier der Sexten- und Sextquinten-Griff, dazu. Im zweyten Tact findet sich über *a* eine Dissonans, nemlich die None, dazu die 3 und 8 gehöret: sie muß immer

Von der None und ihrer Resolution.

mer vorher liegen, wie sie denn hier auch im Griff zu *e*, als wozu *b* die Quinte ist, woraus die None zu *a* wird, vorher lieget: sie lag im Alt vorher, und bleibet auch im Alt, und resolviret auch darin im Accord zu *f*. Es darf also der Ton, welcher eine Dissonans über sich hat, nicht bis zur Resolution immer nothwendig liegen bleiben; nein, die Resolution geschicht hier doch richtig, ob gleich der Baß nicht auf *a* stehen bleibet, sondern nach *f* herunter gehet und einen reinen Accord hat, in welchem Accord zu *f* denn die Resolution der None zu *a*, nemlich *b*, unter sich in *a* richtig resolviret. Es heißt: die None muß sich in der Octave resolviren; das ist: der folgende Ton muß herunter gehen. Hier ist die None zu *a* das *b*: aus *b*, als der None, muß nun *a* werden; diß ist nothwendig: aber (wie gesagt es ist nicht nothwendig, daß der Baß stehen bleibet, er kan einen andern Ton und Griff nehmen, wenn nur die Resolution der None (dis gilt auch von den andern Dissonanzien) in *a* geschicht, so machts nichts, ob dieses *a*, als worin die None resolviren muß, zum folgenden Griff eine Terzie (wie hier das *a* im Griff zu *f* die Terzie ist) oder Sexte ist, es muß aber die Resolution in der rechten Stimme unverändert bey aller Aenderung des Basses geschehen; wie wir hernach weiter sehen werden. Diese None über *a* hat auch verursachet, daß zu *f* wieder ein Griff hat müssen angeschlagen werden, damit die Resolution der None nicht zu lange möchte aufgehalten werden. Denn ob zwar die Resolution einer Dissonanz oft lange darf aufgehalten werden, so geschicht sie doch **so bald, als eine hiezu dienliche Baß-Note sich einstellet.** Bey *d* hätte nun auch zwar die Resolution der None zu *a* kommen können, indem *a* im Accord zu *d* ist, allein alsdenn hätte entweder ein Bogen über die 4 Achtel *a g f e* stehen müssen, oder eine Ziffer über *f*.

Im dritten Tact hat *g* eine 4, welche sich beym folgenden *g*, nachdem *a* vorhero durchgegangen, in die 3 resolviret. Sonsten merke man sich hier die Lage der rechten Hand, und sehe wie im 3ten und 4ten Tact Motus contrarius ist observiret worden. Bey einer langsamen Mensur darf man zu der durchgehenden Note den vorigen Accord wohl wieder aufs neue anschlagen, doch muß man keine Gewohnheit daraus machen. In diesem Fall bekäme die rechte Hand auch mehrentheils Achtel. Um aber den Uebellaut der Secunde etwas zu vermeiden, in so ferne nicht der Griff $\frac{4}{2}$ heraus kömmt, so nimt man viel lieber zur durchgehenden Note die Terzie, und läßt dabey die Töne, welche im vorigen Griff gewesen, repetiren. Dieses wird deutlich werden, wenn wir unser Exempel ein wenig verlängert vorstellen. Es ist entweder die unterste oder oberste Stimme der rechten Hand, welche mit dem Baß in Terzien fortgehet, wie aus folgendem Exempel (welches ein Anfänger vorerst überschlagen kan) erhellet.

Wie hier die rechte Hand bey iedem Achtel einen Griff machen könte, doch mit einiger Veränderung des vorigen Griffes.



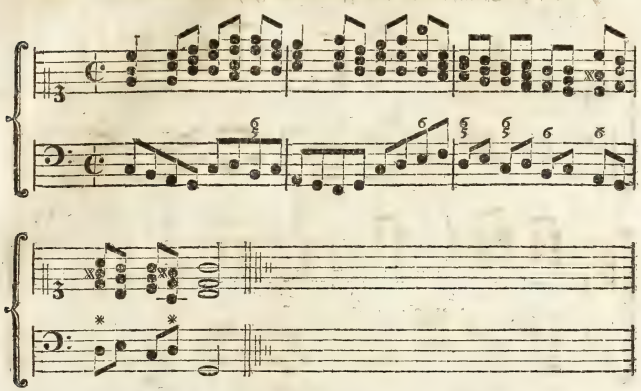
Was die Ziffern unter den Noten hier bedeuten.

Die Ziffern, welche hier unter den Baß-Noten stehen, zeigen an, was die durchgehende Noten eigentlich für eine Ziffer über sich bekommen würde, wenn der vorhergegangene Griff, mit einer kleinen Veränderung der Terzie, durch Signaturen solte angezeiget werden. Wir merken uns hier sonderlich $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{4}$ und $\frac{6}{2}$, als welche Griffe gar oft den durchgehenden Noten zu theil fallen. Daraus kan man nun lernen, was das heisse, daß die 7, wenn sie im Durchgange vorfällt, keiner Resolution bedarf, und daß sich die 4 alsdenn wohl dazu geselle. Ferner, daß auf $\frac{6}{2}$ wohl ein reiner Accord kommen kan, da sonst gemeiniglich eine Sexte darauf folget. Wir gehen weiter.

§. 23. Da wir denn herfetzen:

N. 2. Exempel, wo in sich kurze Achtel einen aparten Griff haben:

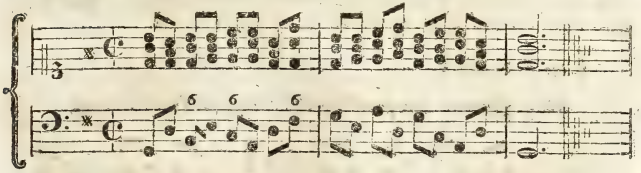
In sich kurze Achtel mit einem Griff, wenn sie gradatim gehen, und



Hier haben wir nun, daß nach 4 oder 2 gradatim gehenden Achteln ein Sprung erfolget, dahero denn die virtualiter kurze Note ihren eigenen Griff hat, als welches wohl zu merken ist. Wenn solche virtualiter kurze Noten in lauter Sprüngen stehen, so haben sie bey langsamen Tact auch ihren aparten Griff, als:

Wenn sie in Sprüngen stehen.

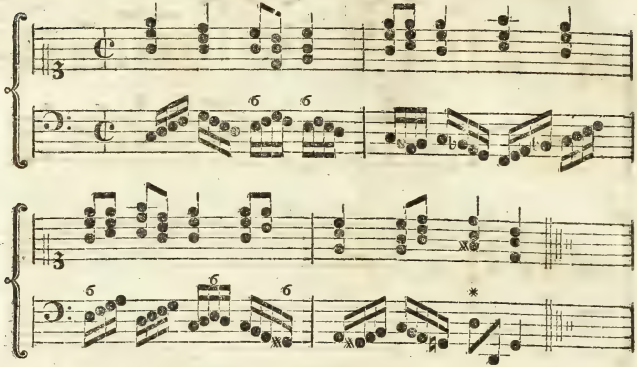
N. 3. Exempel, da iedes Achtel einen Griff hat.



§. 24. Nun wollen wir zu den Sechszehn-Theilen gehen, als welches gemeiniglich geschwinde Noten sind; dahero man auch hier am meisten durchgehende Noten hat, wie die Exempel zeigen werden.

Von durchgehenden und nicht durchgehenden Sechszehntheilen.

N. 4. Exempel von vier gradatim gehenden 16-Theilen.

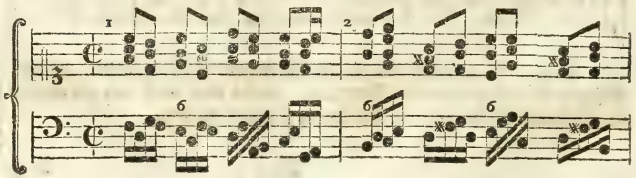


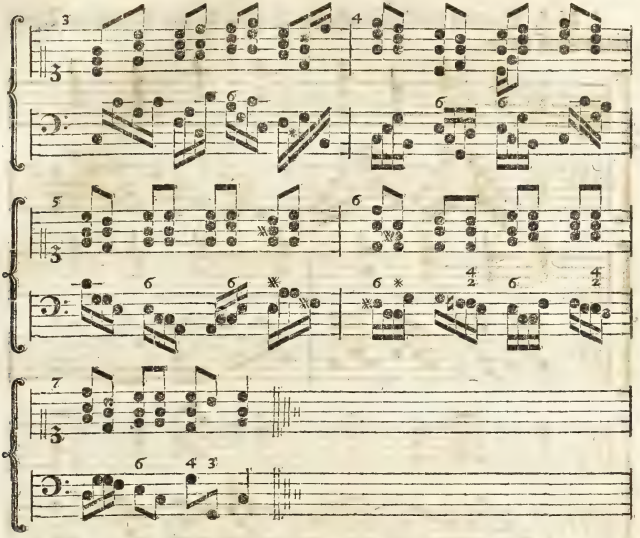
Erläuterung. Hieraus erhellet nun, daß wenn vier 16-Theile gerade auf- oder absteigen, und kein Sprung darnach folget, alsdenn alle 4 nur Einen Accord haben, wie im ersten und zweyten Tact: folget aber nach solchen 4 gradatim gehenden 16-Theilen ein Sprung, wie im 3ten und 4ten Tact zu sehen, so gehören zwey Griffe dazu, und ist alsdenn Transitus irregularis da, ohne Ziffer oder mit einer Ziffer über das letzte 16-Theil, als hier im dritten Tact. Schlägt von den vier 16-Theilen das vierte wieder zurück, so haben zwey und zwey einen Accord, wie im ersten und zweyten Tact zu sehen: wenn aber alsdenn der Griff zum dritten 16-Theile im vorigen Accord schon steckt, wie hier im dritten Tact, so kan der Griff liegen bleiben.

§. 25. Nun folget

Fälle, wo nur Ein 16theil durchgehet.

N. 5. Exempel, wo zwey Accorde zu vier 16-Theile gehören.



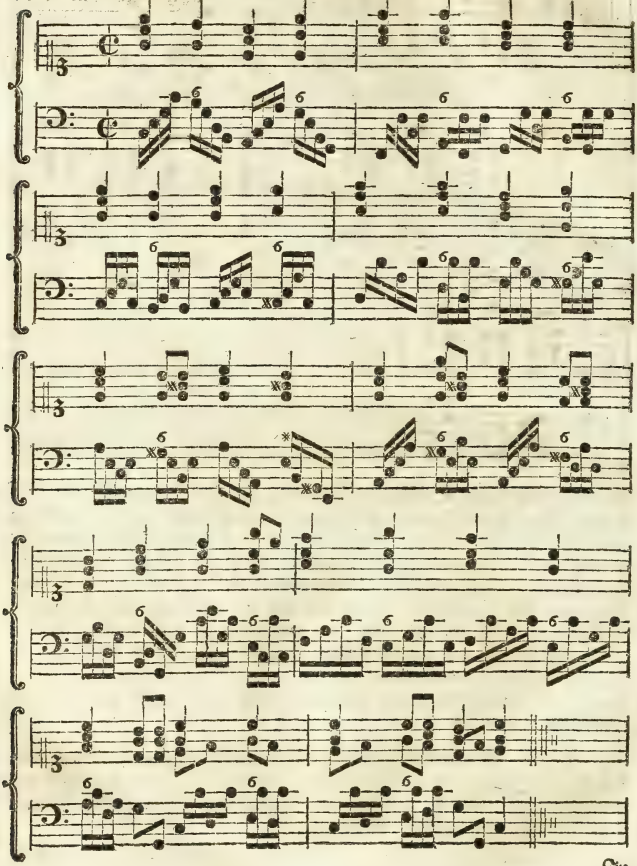


Weil hier das dritte Sechszehn-Theil seinen Griff im vorigen Accord nicht findet, so müssen in den vier ersten Tacten zwey Griffe zu vier 16-Theile kommen: im 5ten, 6ten und 7ten Tact, steckt das vierte 16-Theil auch nicht einmal im Griff, der zum dritten Sechszehn-Theile geschlagen worden, sondern das vierte 16-Theil, wie auch das andere 16 Theil schlägt die folgende Note anticipando voran, woran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern dem Baß die Lust lässet. In geschwinder Zeit-Maasse agiret die rechte Hand nicht gerne in 16-Theilen, in einer langsamen mässigen Zeit-Maasse liesse es sich noch thun: diß ist also eine Ausnahme wider die Regel §. 20. daß man bey Variation des Basses den Griff der Fundament-Note nicht vergessen müste. Erläuterung.

§. 26. Gegenwärtiges Exempel aber bestättiget unsere Regel wieder, da der Baß ein Harpeggio macht, oder den ganzen Griff nach einander hören lässet, oder sonsten Variationen aus dem Griff machet, da denn vier 16-Theile zu Einem Griff gehören. Von den durchgehenden Noten bey allerley Brechungen.

N. 6.

N. 6. Exempel eines gebrochenen Baſſes, da vier Sechszehn-Theile einen Griff haben.

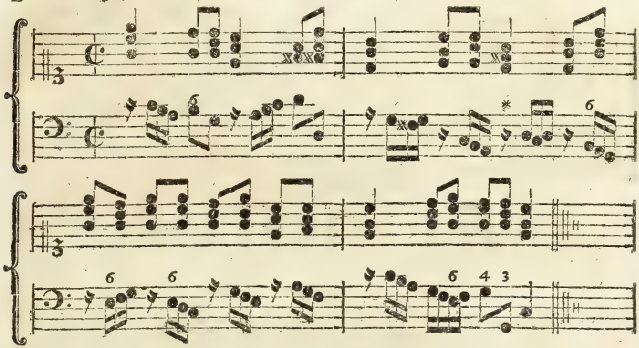


In

In den letzten anderthalb Tacten habe angeführet, wie man eine in sich lange Note wohl durch Terzien begleitet.

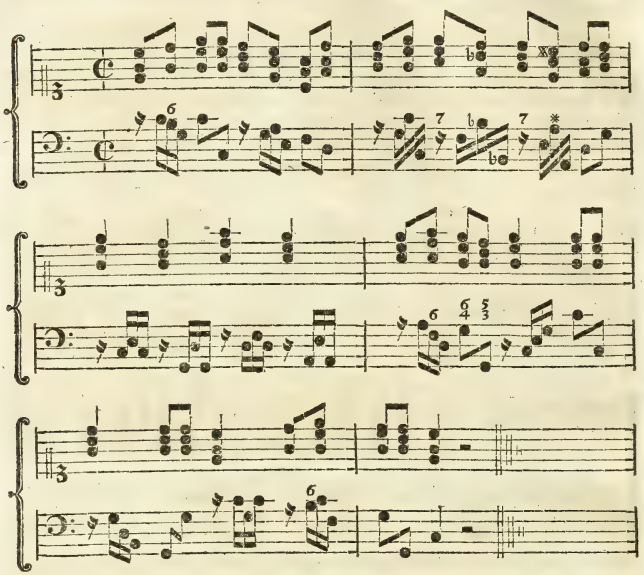
§. 27. Man findet oft statt des ersten Sechszehn-Theils eine 16-Theil Pause; diese observiret nun die rechte Hand nicht, sondern schlägt zu dieser kurzen Pause gleich den Griff zur folgenden Note. Ein Anfänger, der zu dem Vorschlagen der rechten Hand noch nicht gewöhnet ist, hat sich sonderlich darin zu üben: er hat den Nutzen davon, daß er viel leichter im Tact bleiben kan, denn der egale Anschlag der rechten Hand unterstützet ihn. Von durchgehenden Noten, wenn der Baß nach einer kurzen Pause gradatim gehet, und

N. 7. Exempel darin kurze Pausen vorkommen, und da der Baß gradatim gehet.



Im 2ten und 3ten Tact finden wir, daß nach dem vierten 16-Theile ein Sprung erfolget, welches ein Zeichen des Transitus irregularis ist; daher denn die rechte Hand den Griff des vierten 16 Theils schon zum dritten 16 Theil anschläget, wovon schon hinlänglicher Unterricht §. 21. ertheilet worden. Mannichmal stehet auch eine kleine Pause vor drey 16-Theile, welche in Sprüngen gehen; ist nun der Sprung im vorigen Griff enthalten, so schlage ich zu der 16-Theil-Pause den Griff zur folgenden Note an, und lasse die drey 16-Theile durchgehen; wo aber nicht, so schlägt die rechte Hand zum andern Sechszehn-Theile den gehörigen Griff. Wie aus folgendem Exempel zu sehen, da im ersten und zweyten Tact die rechte Hand immer in Achteln gehen muß, im dritten Tact aber ist dieses nicht nöthig, weil der Sprung der Baß-Noten sich schon im Griff befindet; der vierte und fünfte Tact enthält beyderley. Wer diese beyde Exempel übet, der wird bald sich gewöhnen, den Griff zur Pause anzuschlagen, denn es ist leicht. wenn er in Sprüngen gehet.

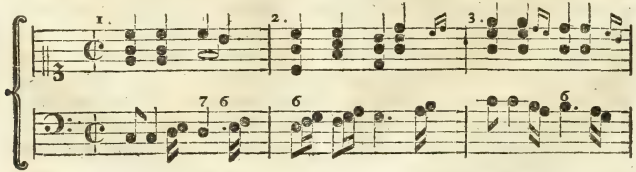
N. 8. Exempel mit kurzen Pauſen, da der Baß per ſaltus gehet.

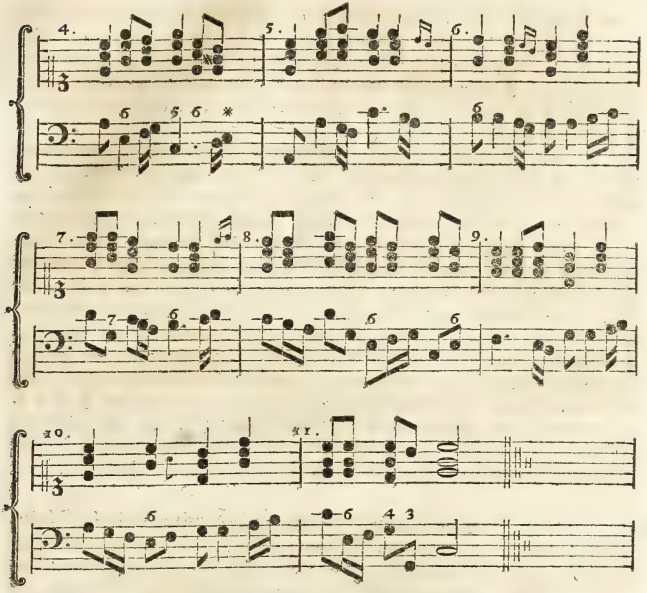


Exempel, da im Baß Rückungen oder Puncte ſind.

§. 28. Ja wenn der Baß Rückungen hat, oder durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, ſo bleibet die rechte Hand doch bey einer egalen Menſur, wie folgendes Exempel zeiget.

N. 9. Exempel mit Rückungen und Puncten im Baß.





In diesem Exempel sehen wir, wie die rechte Hand in ganz egaler Bewegung einhergehet: nemlich in Viertel oder Achtel. Wer das, was schon von den durchgehenden Noten, und zwar sowol vom Transitu regulari, als irregulari, ist gesaget worden, wohl verstanden und behalten hat, der wird nun schon so viel Iudicium oder Einsicht erlanget haben, einzusehen, warum die rechte Hand im 4ten, 5ten, 7ten, 8ten, 9ten und 11ten Tact nicht in lauter Viertel hat einhergehen können, sondern zuweilen Achtel hat haben müssen. Ja der ganze 8te Tact hat lauter Achtel in der rechten Hand erfordert, welches zu erklären nicht mehr nöthig achte, es kan einem aufmerksamen Leser nicht mehr dunkel seyn: bloß beym letzten *e* wäre es nicht nöthig gewesen, es muste hier aber die Octave im Sexten-Griff zu *e* wegen des folgenden Griffs zu *f* verlassen werden. Wer dieses Exempel mit Bedacht übersiehet und betrachtet, der wird Transitum regularem in den drey Erläuterung.

ersten Tacten, und den irregularem oder die Wechsel-Noten im 4ten, 5ten, 8ten und 9ten Tact finden. Kurz: zwey gerade auf- oder unterwerts gehende 16 Theile passiren ordentlicher Weise nach einem Viertel, Achtel oder Achtel-Puncte frey aus, NB. wenn kein Sprung darauf erfolget, wie hier Tact 1, 2, 3, 6, 7, 8 und 9 zu ersehen; folget aber nach dem zweyten 16 Theil ein Sprung, wie hier Tact 4, 5, 8 und 9, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird alsdenn zum ersten 16 Theile der Griff des letzten 16 Theils angeschlagen. An den Rückungen des Basses, wenn nach einem Achtel, das in sich virtualiter lang ist, ein Viertel folget, kehret sich die rechte Hand nicht, sie theilet solches Viertel und siehet es als 2 Achtel an, davon das erste kurz und das andere lang ist. Wir haben hier Tact 1 und 4 auch einen bezifferten Punct, welches hier statt eines in sich langen Achtels anzusehen, daher denn die rechte Hand auch den gehörigen Griff dazu wieder anschläget: wenn also die Bezifferung nicht platterdings ein anders fordert, so beobachtet die rechte Hand beständig quantitatem intrinsecam der Noten (vide §. 10.) und machet den Griff zu der in sich langen Note, es mag nun an deren statt ein Punct oder eine kleine Pause stehen. Die kleine Sechszehn-Theile, welche wir hier Tact 2, 3, 5, 6 und 7 finden, dürfen einen Anfänger nicht verwirren: sie gehen ihn nicht an, ein anderer aber findet hier eine Erinnerung, die durchgehende Noten Terzien-weise zu begleiten (vide §. 22. am Ende das Exempel).

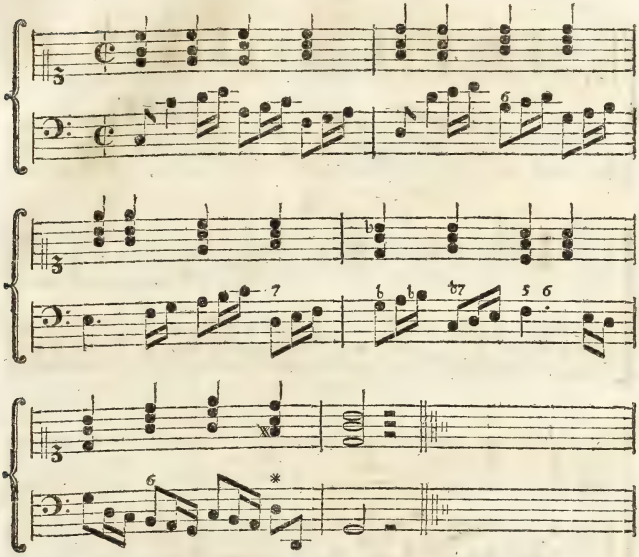
Bezifferter Punct.

Vom Durchgang bey Triolen

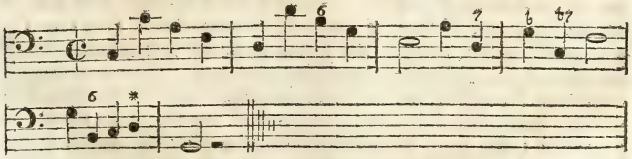
§. 29. Voriges Exempel hat nun gezeiget, wie 2 Sechzehn-Theile, wenn nemlich nach dem letzten ein Sprung folget, einen aparten Griff erfordern; dabey wir anmerken, daß eben dieses Accompagnement bey Triolen (das ist, wenn statt ein Achtel mit zwey Sechszehn-Theile, als welche ein Viertel ausmachen, drey Achtel in einer Figur stehen im egalen Tact, und eine kleine 3 oder Bogen über sich haben, anzuzeigen, daß ihre Währung nur ein Viertel ausmachen soll), wie auch wenn im Tripel-Tact, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, drey Achtel in einer Figur, oder zusammen gestrichen stehen, es muß aber alsdenn die Zeit-Maasse oder der Tact nicht zu geschwinde seyn; denn bey einer geschwinden Zeit-Maasse gehen solche drey Noten (es mögen nun 3 Achtel oder 1 Achtel mit 2 Sechszehn-Theilen seyn) selbst auch wenn nach der dritten Note ein Sprung folget, frey durch, so wohl ascendendo als descendendo, das ist, sowohl im Herauf- als Heruntergehen, wie folgendes Exempel zeiget, welches wir erstlich im egalen Tact unter dem Titul Presto und hernach im 12 Achtel-Tact hinsetzen wollen.

bey geschwinder Zeitmaasse, wann auf Ein Achtel 2 Sechszehentheile folgen.

N. 10. Presto.



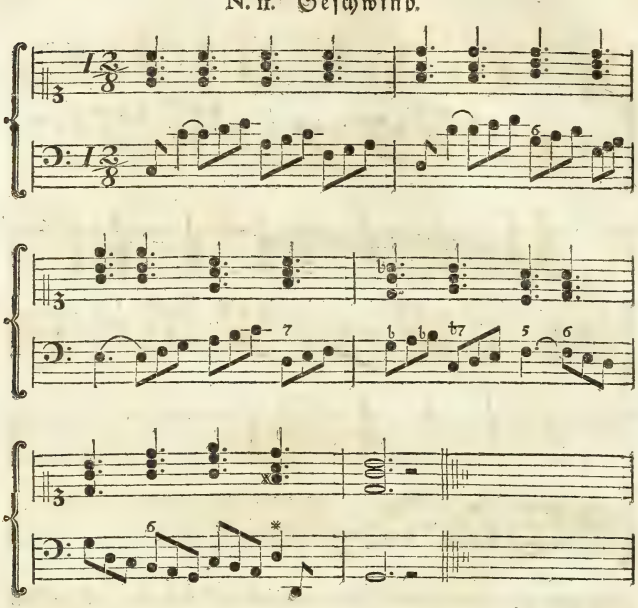
Hier gehen die 2 Sechszehn-Theile durch, indem sie bey einer geschwinden Mensur nichts anders als eine Variation folgender Grund-Noten sind.



(Fundament-Noten.)

Stehet nun die Variation in $\frac{12}{8}$ Tact, so hat es eben das Accompagnement und würde alsdenn so aussehen: oder im Tripel-Tact.

N. 11. Geschwind.

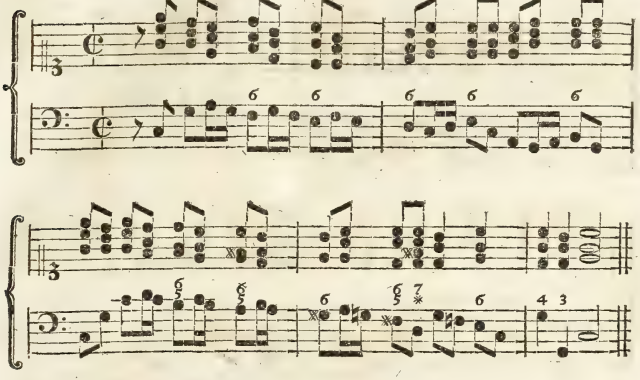


Auf die Zeit-Maasse ist bey den durchgehenden Noten zu sehen.

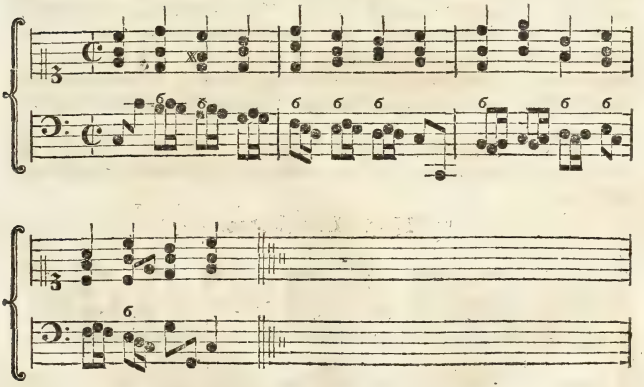
Hieraus sehen wir nun, wie $\frac{12}{8}$ Tact dem vier Viertel-Tact, vornemlich in der rechten Hand so ähnlich ist. Man kan also den ganzen Tact leicht in $\frac{12}{8}$, und wiederum $\frac{12}{8}$ leicht in ganzen Tact verwandeln (vide Cap. IV. §. 12. und Cap. V. §. 12. 13.). Es kommt in diesem Fall also viel darauf an, ob ein Stück geschwind oder langsam gehen muß. Eben so macht man auch einen Unterscheid zwischen einer langsamen oder geschwinden Zeit-Maasse, wenn nach einem Achtel das erste Sechszehn-Theil einen Ton höher oder tieffer gehet, das andere Sechszehn-Theil aber wieder in den vorigen Ton zurück tritt: denn alsdenn wird bey einer langsamen Zeit-Maasse zum ersten 16-Theile ein neuer Griff gemacht, bey geschwinder Mensur aber haben alle drey Noten nur Einen Griff, als:

N. 12.

N. 12. Larghetto.

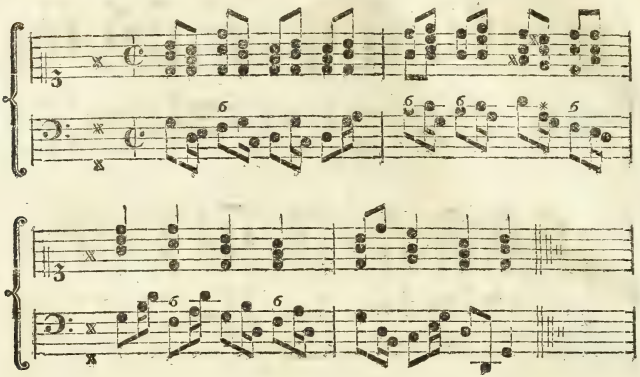


N. 13. Allegro.



N. 14.

N. 14. Moderato.

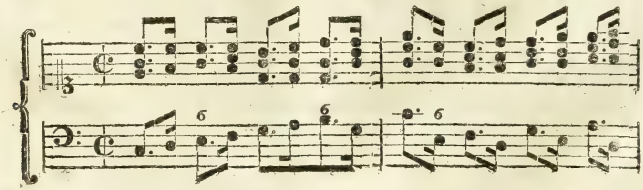


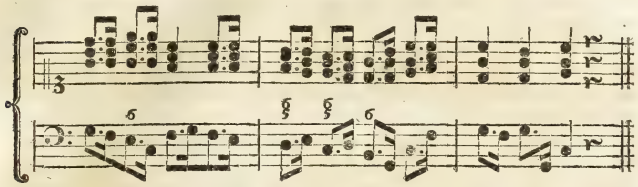
Im letzten Exempel haben wir nun, daß zwischen einem Achtel und den zwey darauf folgenden 16-Theilen ein Sprung vorfällt, und zwar entweder nach dem Achtel oder nach dem ersten 16-Theile. In beyden Fällen nun muß zu dem ersten 16-Theil ein aparter Griff angeschlagen werden, wie aus den beyden ersten Tacten unsers Exempels zu sehen: wenn aber diese beyde 16-Theile schon im Griff des vorigen Achtels enthalten sind, so gehen die beyden 16-Theile frey durch, wie die beyden letzten Tacte dieses Exempels zeigen.

Von punctirten Noten, wenn sie nicht durchgehen,

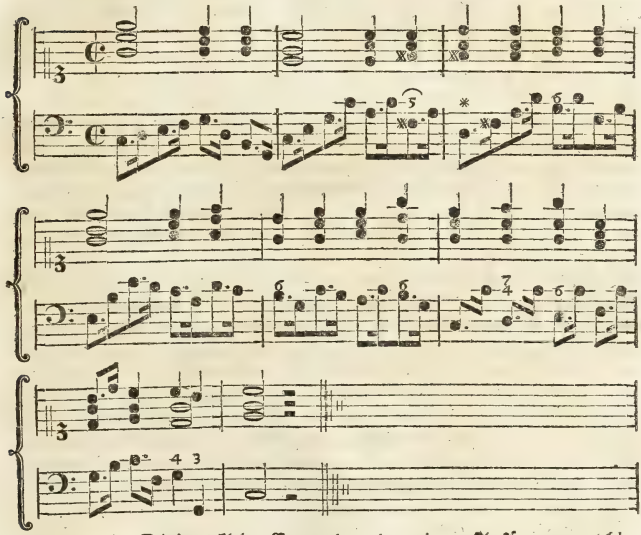
§. 30. Nun wollen wir noch schließlich ein paar Exempel mit punctirten Noten, und zwar in langsamer und geschwinder Zeit-Maasse hersetzen.

N. 15. Larghetto.





N. 16. Allegro.



und wenn sie durchgehen.

§. 31. Diese 16 kleine Exempel werden einem Anfänger nun hinlänglich gezeiget haben, was es mit den durchgehenden Noten für eine Bewandniß habe, wie leicht man darin fehlen kan, und wie nützlich und vortheilhaft es ist, wenn solche durchgehende Noten durch einen Bogen oder Quer-Strich angedeutet werden; wie mannigmal aber wird einem nur bloß die Violoncello-Stimme vorgeleget, wo etwa hie oder da nur eine 6 oder andere Ziffer stehet, und wo die Bogen zuweilen nur dem Violon-

Wie aus allen diesen Exempeln die durchgehende Noten zu erlernen.

cello-Spieler zur Nachricht, nicht aber zur Anzeigung durchgehender Noten dienen? Wer nun selbst ein wenig von durchgehenden Noten und deren Beschaffenheit verstehet, der kan sich helfen; darum wenn auch ein oder anders von diesen Exempeln, als N. 5. 6. 9. 10. und 11. einem Anfänger wegen der vielen darin vorkommenden Sprüngen und 16 Theilen etwas zu schwer zur Uebung vorkommen möchte, der betrachte sie nur und lerne die durchgehende Noten daraus erkennen; ja selbst bey den leichtern Exempeln, als N. 1. 2. 3. 4. 7. 8. 12. 13. 14. 15. und 16. muß man nicht mit dem blossen Spielen solcher Exempel zufrieden seyn, sondern, weil sie wegen der durchgehenden und nicht durchgehenden Noten sind gegeben worden, so muß einer auch suchen diese Exempel so zu betrachten, daß sie ihm beförderlich seyn auch in andern Bässen, die ihm etwa vorkommen, die durchgehende Noten von denen, die nicht durchgehen sollen, zu unterscheiden, als wozu ihm die gegebene kleine Exempel sehr dienlich seyn werden. Wer diese Exempel hernach ohne Griffe, nur den blossen Baß davon, wolte ausschreiben und sie darnach spielen, der thäte sehr wohl, und wer sich meines Clavier-Spielers bey der Information anderer bedienen wolte, der könte dem Discipel erstlich die Exempel aus dem gedruckten Buche spielen lassen, hernach aber müste man ihm den blossen Baß abschreiben und die Exempel darnach spielen und üben lassen. Ein Anfänger wird nach und nach immer bessern Gebrauch von diesem Capitel machen lernen, dahero ich denn auch in allen folgenden Exempeln die durchgehende Noten durch einen Bogen oder Queer-Strich werde anzeigen. Indessen wird es keinem einen Schaden thun, wenn er sich bemühet die Lehre von den durchgehenden Noten recht zu fassen und einzusehen, sondern er wird vielmehr grossen Nutzen davon haben, nicht nur daß er einen Baß wird variiren lernen, sondern auch daß er einen Baß aus der obern Haupt-Stimme wird beziffern lernen; denn es dürfen nicht alle Manieren und Auszierungen der Melodie, noch die Rückungen (da die Harmonie entweder vorausgenommen oder aufgehalten wird) noch die durchgehende Noten der Haupt-Stimme vom Accompagnisten mit gemacht werden, welches wohl zu merken, denn bey dem allen behält der Accompagnist sein natürlich Accompagnement; weil mancher vielleicht noch nicht recht einsehen möchte, was man durch Rückungen meynet, so mag noch ein wenig hievon folgen.

Guter Rath, diese Exempel mit Nutzen zu gebrauchen.

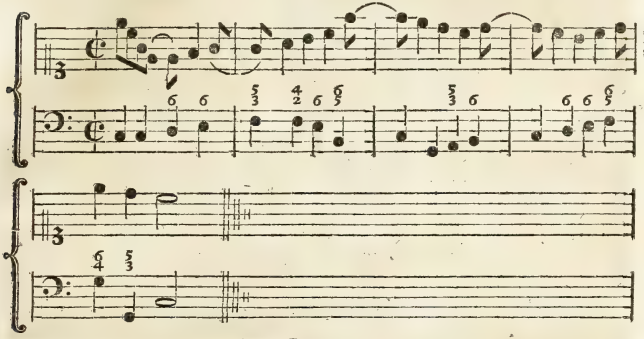
Wie die Bezifferung nach der oberen Stimme zu machen.

Von den Rückungen im Diſcant, wie ſie

§. 32. **Rückungen** haben den Namen vom **Fortrücken, Weiterschreiten.** Diese Rückungen können nun so wohl gradatim als in Sprüngen vorfallen: sie kommen bald in der Haupt-Stimme, welche die Melodie führet, bald im Baß selbst vor. Ueberhaupt wird hiedurch die Harmonie (wenn solche Rückungen in der Melodie sind) zu der folgenden Baß-Note entweder **aufgehalten** (das heißt nun **retardatio**, wenn die

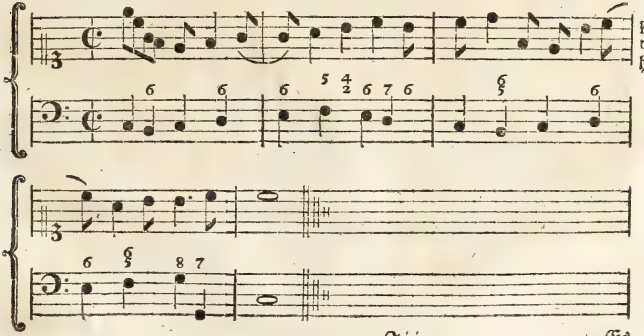
Melo-

Melodie ihren vorhergehabten Ton bey Fortschreitung des Basses noch behält): oder **vorausgenommen** (welches anticipatio heisset, indem die Melodie, gegen den Baß gerechnet, zu früh eintritt). Beyderley erhellet aus folgendem Exempel, da die Rückungen in der Discant-Stimme sind.



per retardationem, oder

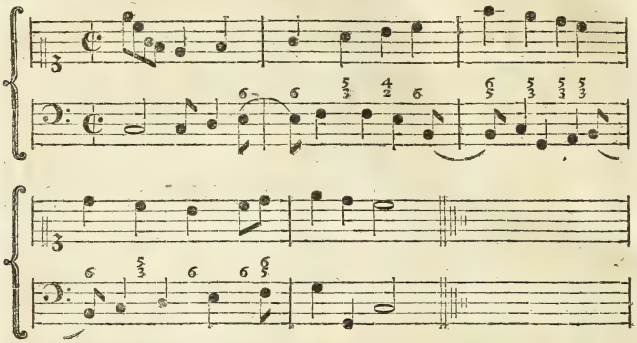
Hieraus siehet man nun, wie im Discant die Harmonie aufgehalten wird: denn da zum *d* gleich *f* kommen solte, so behält der Discant sein gehabtes *e* noch zu *d*; und kommt also immer gegen den Baß um ein Achtel zu spät: das ist nun eine Rückung oder Fortschreitung, da der Discant zaudert und die Harmonie aufhält. Nimt aber der Discant die Harmonie **voraus**, so siehet der Discant also aus:



per anticipationem entstehen.

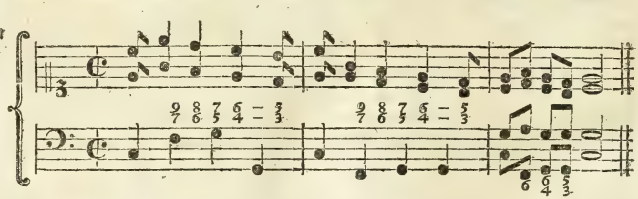
Von Rückungen im Baß.

Es findet sich auch wohl eine Folge von Rückungen im Baß, da der Baß gegen den Discant oder die Haupt-Stimme zu sehr eilet, als:



Bey solchen Rückungen nun, sie mögen im Baß oder Discant seyn, schläget der Accompagnist seine Griffe in Vierteln an, vornemlich bey geschwinder Mensur, dadurch kan man, sonderlich wenn die Rückungen im Baß liegen, am besten im Tact bleiben, und die rechte Hand bleibt in ihrer Egalität. Wäre aber die Mensur langsam, so bekäme die rechte Hand Achtel-Schläge und verursachten die Rückungen alsdenn allerley Ziffern, als:

In langsamer Zeit Maasse werden die Rückungen durch Ziffern angedeutet.



Weiter dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten, in andern musicalischen Büchern suche man ein mehreres davon.

CAPVT

CAPVT VI.

Von den Dissonanzien.

§. 1. Es ist im ersten Abschnitt schon das nöthigste von den Dissonanzien überhaupt, woher sie entstehen, wie sie präpariret und resolviret werden, und was sie vor Neben-Ziffern haben, deutlich und weitläuftig angezeiget worden, also, daß ein Lehrbegieriger nun schon einiger maassen damit wird wissen umzugehen, und wenigstens nicht mehr vor einen Choral wird dürfen bange seyn, wenn sich auch hie und da eine 7, 4, 9 oder 2 darin finden solte. Weil wir aber anietzo mit dem Accompagnement zu thun haben, wo man die Lage der rechten Hand selbst regelmässig muß einrichten: so forderts hier im Anfang ein wenig mehr Nachdenken und Vorsichtigkeit in Ansehung der rechten Hand, damit man lerne gewisse Tritte thun, keine verbotene Quinten und Octaven, grosse Sprünge oder ungeschickte Gänge mache, eine iede Dissonanz, die vorher gelegen, in ihrer Stimme, worin sie gelegen, liegen lasse und auch darin resolvire. Wer dieses alles beobachtet, der findet hieran den sichersten Wegweiser für die rechte Hand.

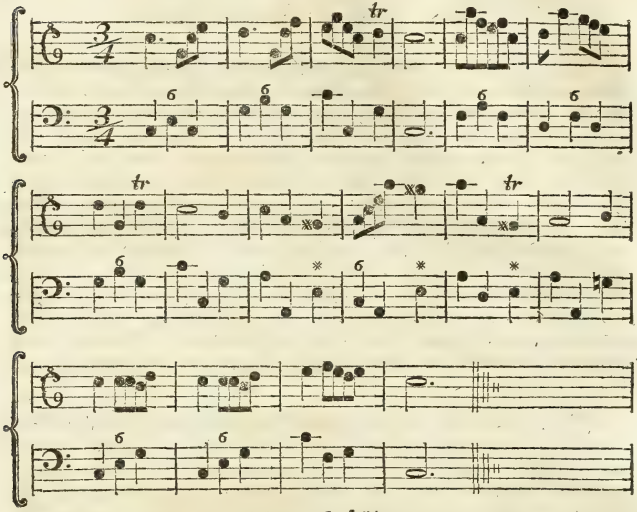
Auf die Fortschreitung der rechten Hand ist bey den Dissonanzien am meisten Acht zu haben.

§. 2. Weil wir nun im ersten Abschnitt hie und da einige kleine Exempel gegeben haben, mit darüber gesetzten Griffen, so wollen wir, ehe wir weiter zu der Lehre von den Dissonanzien gehen, diesen kleinen Exempeln eine Melodie für die Violin oder Traversiere geben, da man sich denn üben kan, solche zu accompagniren. Man darf nur hiebey den ersten Abschnitt wieder nachschlagen, wenn einem noch etwas fremdes, sonderlich in Ansehung der Lage der rechten Hand, darin solte aufstossen. Cap. IX. § 15. findet sich ein klein Sexten-Exempel von der leichtesten Art; dazu mag nun folgende Melodie mit der Violin oder einem andern Instrumente gespielet werden: der Accompagnist findet Cap. IX. §. 15. die beste Lage der Hand, wo nemlich mit der Terzie angefangen wird, §. 16. und 17. ist nur zur Uebung in den drey Haupt-Accorden, er spielet es nach §. 15. aber vor allen nach dem Tact, sonst wird es nicht gut harmoniren. Es gehöret zwar die Sexte nicht mit zu den Dissonanzien, wir haben aber dieses Exempel mit der Sexte nicht überschlagen wollen.

Exempel des ersten Abschnitts, mit einer Violin zur Uebung.

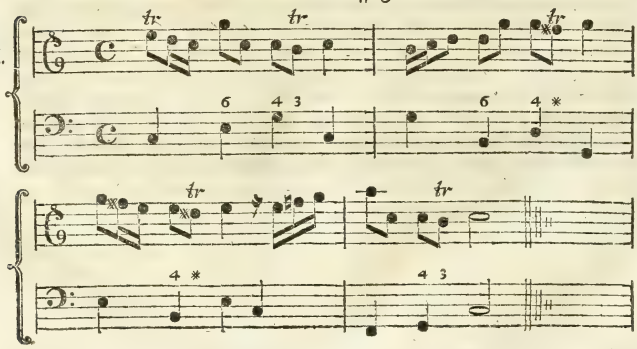
N. 1. Munter.

Leichtes Sexten-Exempel.



N. 2. Mäßig.

Klein Quarten-Exempel.

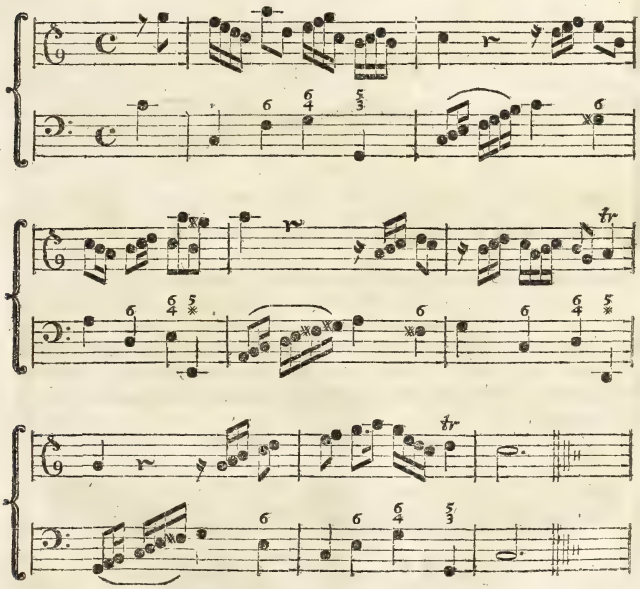


Diß

Diß letztere Exempel N. 2. hat den Quarten-Griff und stehet Cap. XI. § 8. im ersten Abschnitt, man kan hier wieder mit der Terzie anfangen. §. 11. ist statt 43 der Griff $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ genommen, da denn der Baß nicht geändert worden, deswegen kan das Exempel §. 11. zu eben dieser Melodie genommen werden. In eben diesem §pho befinden sich noch ein paar Exempel nemlich aus *c dur* und *g moll*, wo die Quarte im Griff $\frac{6}{4}$ nicht vorhero lieget; wir wollen auch dazu eine kleine Melodie setzen, die Griffe stehen im ersten Abschnitt ausgesetzt, welche man erst ansehen kan. Ich habe zu Ende des Satzes einen Lauf in die Octave zur Uebung gesetzet, und hat sich der Accompagniste an den kleinen Pausen der obersten Stimme nicht zu kehren.

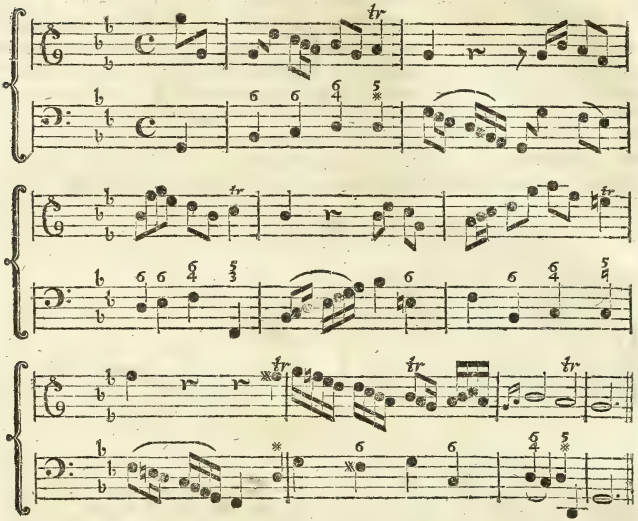
Von $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ zwey Exempel mit einiger Veränderung im Baß.

N. 3. Munter.



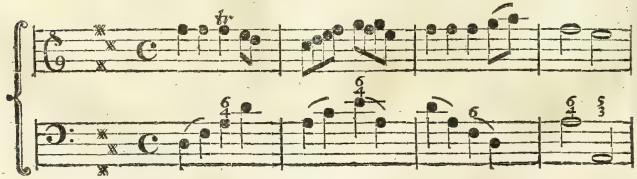
N. 4.

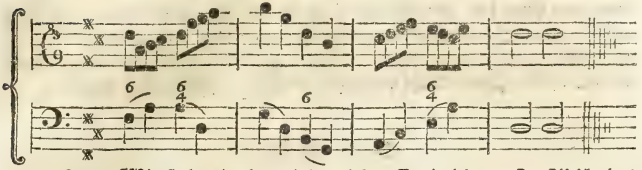
N. 4. Munter.



Das kleine Exempel N. 5. aus *d dur* mit der $\frac{6}{4}$, im erſten Abſchn. Cap. XI. §. 12. gehet zwar in lauter Viertel und halben Schlägen, es muß aber doch etwas munter geſpielet werden, deswegen ſind hier die Achtel als 16 Theile, die Viertel als Achtel, und die halben Schläge als Viertel anzuſehen, das heißt nun ein Allabreve; wir wollen eine Melodie dazu ſetzen, da denn der Accompagniſte ſeinen Baß ſpielen kan, wie es die Griffe im erſten Abſchnitt zeigen.

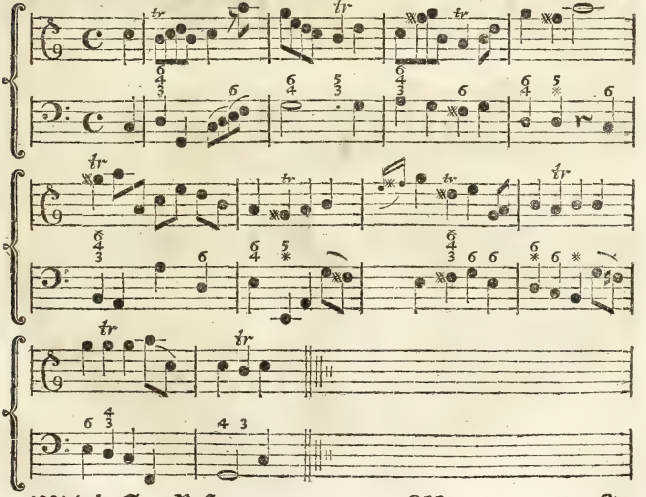
N. 5. Allabreve. Munter.





§. 3. Wir finden in eben diesem eilften Capitel des ersten Abschnitts §. 17. ein Exempel aus *c dur*, worin der Griff $\frac{4}{3}$ vorkömmt: hiezu wollen wir auch eine Melodie setzen, nicht allein zur Uebung der Griffe, sondern auch des Tactes. Die Lage der Hand kan mehrentheils bleiben, wie im ersten Abschnitt zu sehen; nur im Anfange fange man lieber im Accord zu *c* mit der Octave an, dadurch denn der ganze erste Tact in seiner Fortschreitung geändert wird: zu *d* kömmt alsdenn die 6te *h* oben: welches *h* bey *g* liegen bleibet, und bey *c* ist wieder die 8ve oben, im andern Tact wird der Griff $\frac{6}{4}$ zu *g* zwey mal genommen, da denn der halbe Tact getheilet wird, einmal daß die 4, zum andernmal daß die 6 oben lieget, übrigens kan man die Lage behalten. Exempel über den Griff $\frac{4}{3}$.

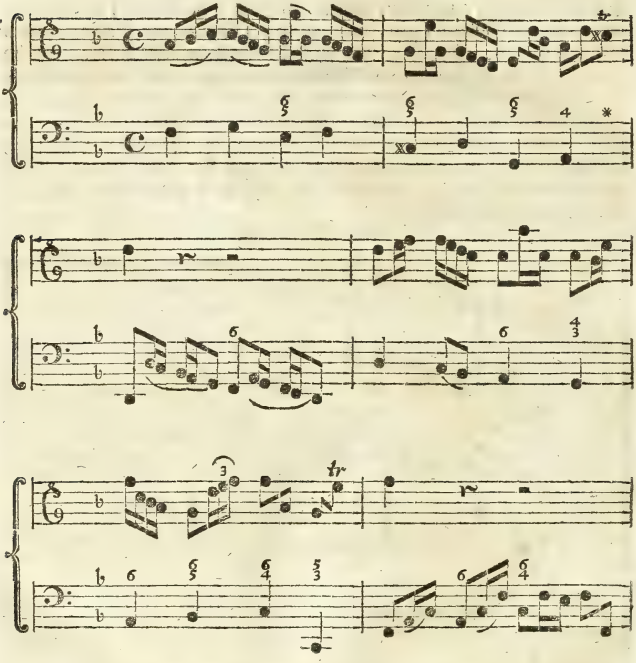
N. 6. Mäßig.

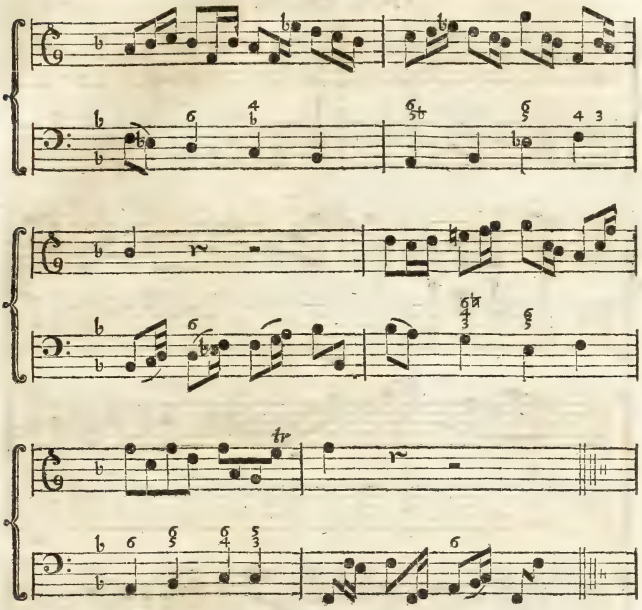


Im 12ten Cap. des 1sten Abschn. §. 18. haben wir ein Exempel, wo die $\frac{6}{5}$ nebst andern Sexten-Griffen anzutreffen sind: wir wollen es zur Repetition mit einer Violin-Stimme hersetzen. Zu Ende eines ieden Satzes habe ich der linken Hand etliche durchgehende Noten zur Uebung gegeben.

N. 7. Mäßig.

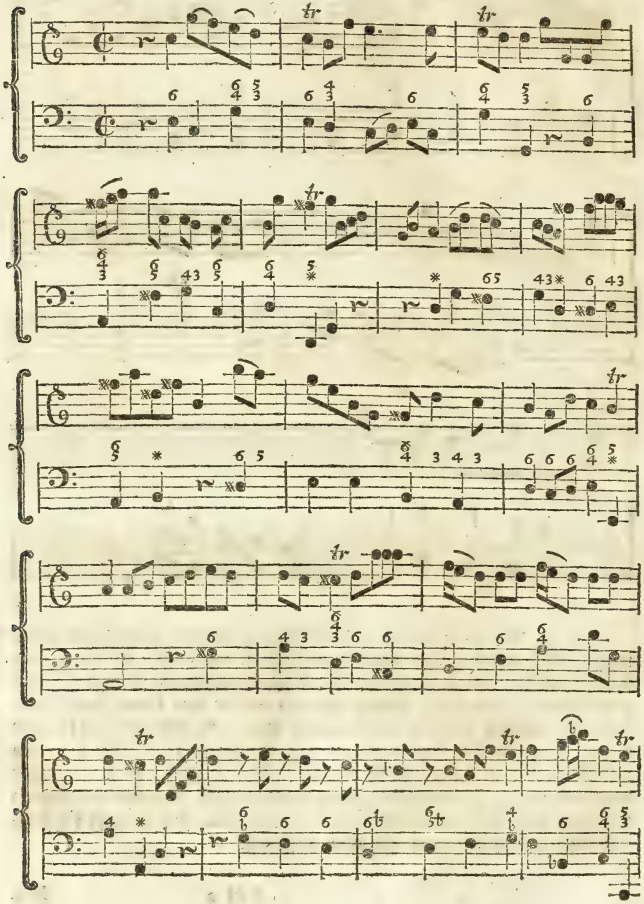
Exempel über den Griff $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{3}$.

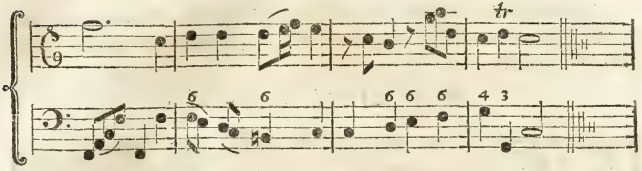




§. 4. Anietzo folget im ersten Abschnitt im 13ten Capitel ein General-Exempel, welches schon ziemlich mit Ziffern besäet ist. Es stehet allda Choral-mässig in Sätzen: wir wollen es anietzo zusammen verbinden, und eine Melodie dazu setzen, worin zuweilen wieder eine kleine Pause kommen soll, dadurch sich der Accompagnist aber nicht muß im Tact hindern lassen. Man kan die Lage der Hand wählen, welche Cap. XIII. § 1., wo alle Griffe drüber stehen, zu finden ist. Wer dieses Exempel tactmässig wegschlagen kan, der kan gewiß schon mehrere Bässe zu spielen annehmen; denn wie viele Bässe zu einem Trio, Concerto &c. sind so nicht beziffert, als dieses Exempel? darum übe man es fleissig. General-Exempel mit Violin.

N. 8. Mäſſig.

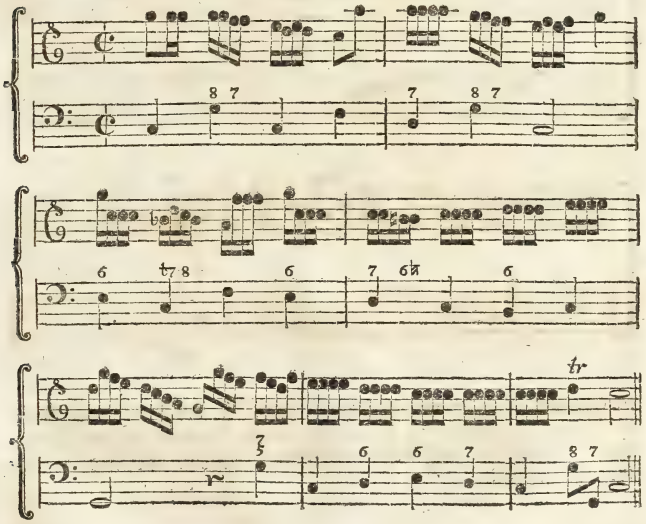




§. 5. Anietzo kommen wir zu den kleinen Exempeln des 14ten Capitels im erſten Abſchnitt, worin die kleine Septime abgehandelt worden. §. 4. iſt ein leichtes Exempel: wir wollen der Violin einige 16 Theile geben, die etwas auf Einem Tone bleiben. Hie muß nun ein angehender Accompagniſt ſich in ſeinen Viertel-Schlägen nicht ſtören laſſen, daß er auch eilen wolte; ſonſt kan man die Lage behalten, welche l. c. §. 14. ausgeſetzet iſt.

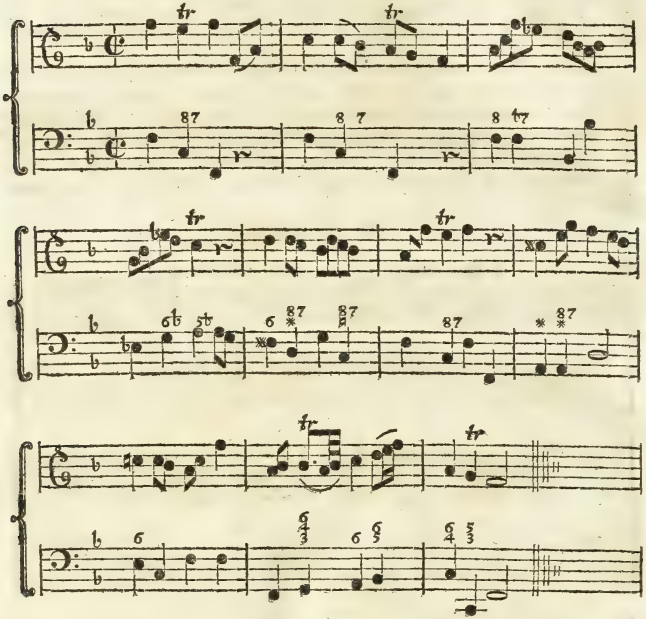
Einige Exempel, worin die kleine Septime iſt.

N. 9. Munter.



Weiter haben wir daſelbſt §. 5. ein Exempel, da die Septime nach der Octave ſchläget; zu dieſem Baß kan nun alſo geſungen oder geſpielet werden, wie folget:

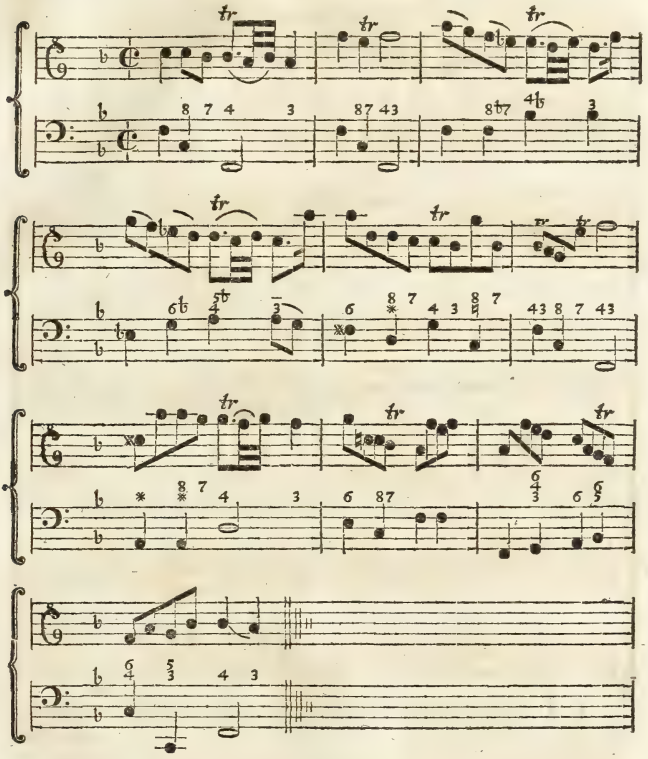
N. 10. Etwas langſam.



Man nimt hier in der rechten Hand die Griffe ſo, wie ſie §. 5. ausgeſchrieben ſtehen. Wir haben §. 6. aus der kleinen Septime erſt eine Quarte minor gemacht, und ſolches in einem Exempel gezeiget, wozu folgende Melodie harmoniret.

N. 11.

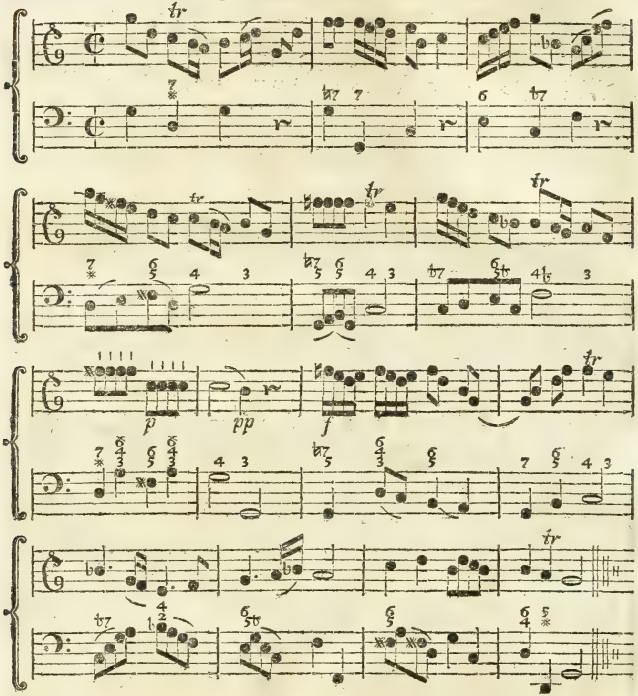
N. 11. Sittsam.



Das Septimen-Exempel §. 7. worin die Resolution der Septime durch eine Verwechslung der Stimmen oder durch die 4 aufgehalten wird, kan, so wie es daselbst ausgesetzet ist, zu folgender Melodie gespielet werden.

N. 12.

N. 12. Nicht geschwinde.

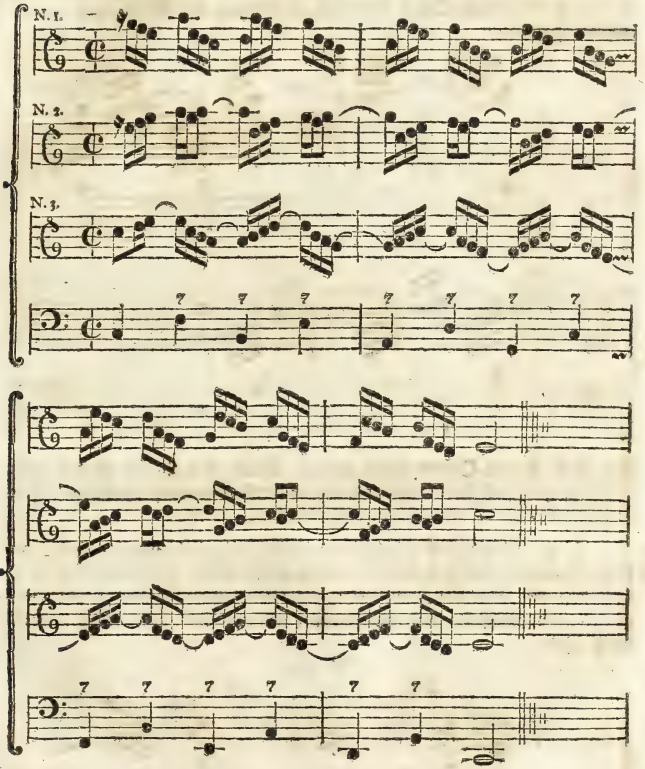


Der Septimen-Gang mit dreyfacher Violin-Stimme.

§. 6. Den bekanten Septimen-Gang finden wir Cap. XV. §. 5. pag. 235, welcher von einem Liebhaber wohl zu üben ist, nicht nur in *c dur*, sondern in allen andern gebräuchlichen Ton-Arten, so wohl dur als auch moll. So wie der Septimen-Gang an sich selbst im Baß sehr geschickt ist zu allerley Variationen (wie wir denn auch im vorigen Capitel §. 18. N. 5. ihrer etliche angezeiget haben); so kan auch die rechte Hand, oder die Melodie dazu, sehr oft variiret werden. Wir wollen über unsern Baß nur ein paar leichte setzen, zur Uebung im Accompagniren und im Tact-halten, son-

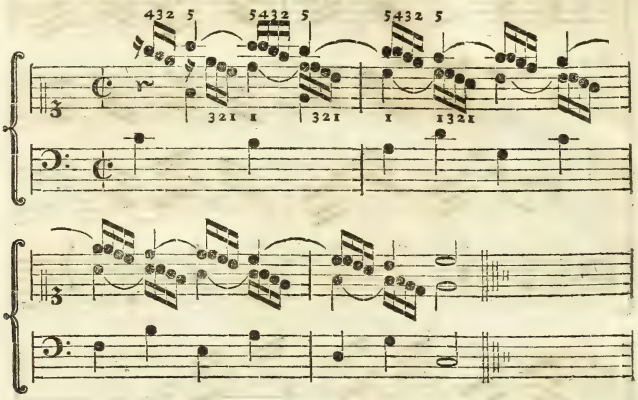
sonderlich wenn die Melodie Bindungen oder Rückungen hat, als welche hier auf allerley Art können angebracht werden.

N. 13. Munter.



Wie die erſte Art mit Bindungen für Orgel oder Clavier zu ſpielen.

Die erſte Variation kan auch auf der Orgel mit Bindungen geſpielet werden, und weil alsdenn in der rechten Hand immer ein Ton muß liegen bleiben, mancher aber, ſonderlich in fremden Ton-Arten, ſeine liebe Noth mit dem liegen laſſen der Finger hat, ſo wollen wir es im Diſcant-Schlüſſel fürs Clavier oder Orgel ausſetzen zur Uebung der Bindungen in der rechten Hand:

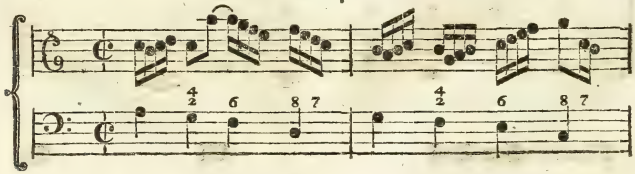


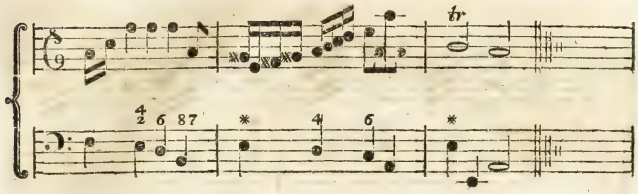
Der Baß iſt eine Octave höher geſetzet, damit er nicht gar zu weit vom Diſcant entfernet, und folglich ein gar zu groſſes Vacuum da wäre. Die Ziffern über den Diſcant zeigen die Finger an.

Einige Exempel, worin $\frac{4}{2}$ iſt.

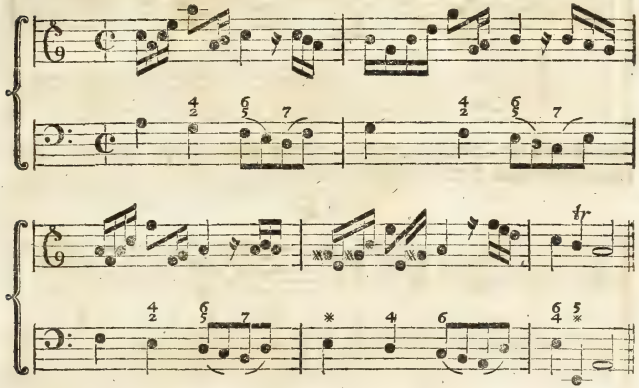
§. 7. Den Griff $\frac{4}{2}$ haben wir im 16ten Capitel, und §. 8. ſind zwey kleine Exempel darüber gegeben; erſtlich wenn die 6, zum andern wenn $\frac{6}{5}$ darauf folget. Hier kan man nun mit der Melodie wiederum allerley Veränderungen machen, wir wollen aber vorietzo nur Eine über unſern Baß ſetzen.

N. 14.



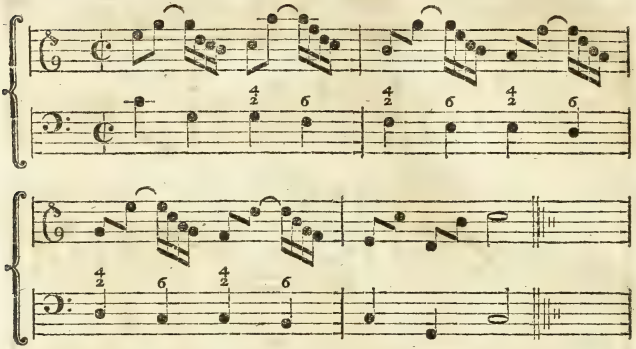


N. 15.



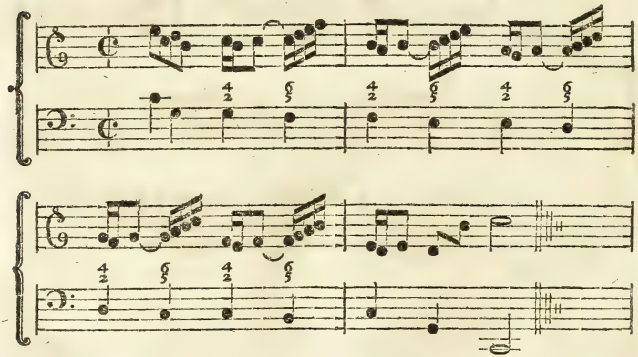
Wir haben auch daselbst §. 11. den Gang mit $\frac{4}{2}$, so wol daß die 6 als daß $\frac{6}{5}$ darauf folget. Von beyden ist ein klein Exempel, welchen wir eine Melodie geben wollen. Die Lage der rechten Hand findet man im ersten Abschnitt darüber.

N. 16.



Hier könten der Veränderungen wiederum ſehr viel ſeyn, wir gehen aber weiter und laſſen $\frac{6}{5}$ auf $\frac{4}{2}$ folgen.

N. 17.

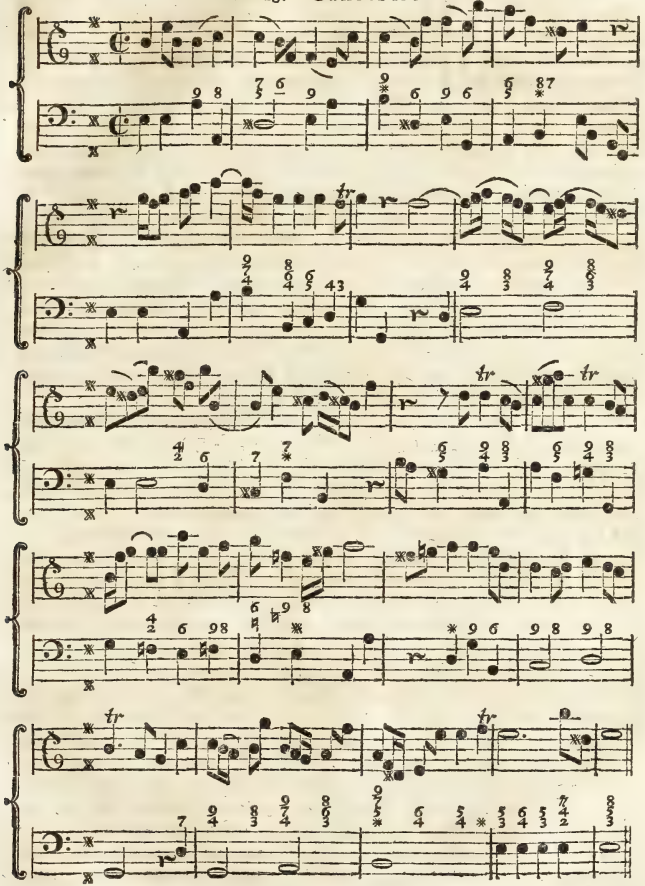


Ein Nonen-Exempel mit Violin.

§ 8. Nun iſt noch übrig das Nonen-Exempel, welches Cap. XVI. §. 25. ſtehet. Wir wollen eine Melodie dazu ſetzen; man kan es langſam und gefällig ſpielen, aber auch im Tact.

N. 18.

N. 18. Cantabile.



Vom Nutzen und rechten Gebrauch dieser Exempel.

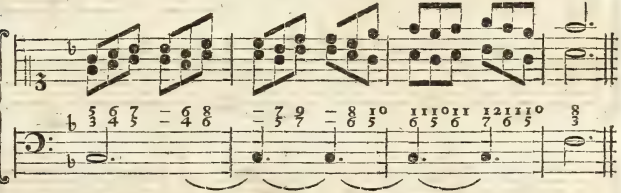
§. 9. Nun hätten wir allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Melodie zugefüget. Sie lassen sich auch alle, als Hand-Sachen, aufs Clavier spielen, alsdenn können sie zur Uebung der Application der Finger und des Violin-Schlüssels dienen. Wer die Violin-Noten noch nicht kennet, der muß sich ja damit bekant machen; ich habe sie in diesem Abschnitt Cap. IV. §. 6. ausgesetzt, wornach sich einer helfen kan. Sie sind leicht zu lernen, und einem Clavier-Spieler und General-Bassisten unentbehrlich. Es geben diese Exempel auch Gelegenheit, sich im Tacte zu üben. Man sehe aber ein iedes Exempel im ersten Abschnitt mit den ausgeschriebenen Griff immer erstlich wieder an, und bemerke sich sonderlich die Præparation und Resolution einer ieden darin vorkommenden Dissonanz, so kan es am Nutzen nicht fehlen; man wird alsdenn leicht im Stande kommen, ein etwas langes Adagio zu accompagniren, wenn man nur seinen Baß erst ein wenig durchgesehen und exerciret hat. Kommen fremde Ziffern darin vor, so wird man alsdenn schon wissen, wo man in diesem Buche einen Unterricht davon finden wird. Einer hat überaus viel gewonnen, wenn er die Intervalla von allen Tönen fertig und geläufig kennet, dahero übe man sich ja aufs allerbeste darin ferner, wenn er die Neben-Ziffern zu allen Signaturen kennet.

Wie das Ausschreiben der Griffe anzustellen und zu üben.

§. 10. Es ist auch eine schöne Uebung, die gar grossen Nutzen bringet, wenn ein Liebhaber zu einem Basse die Griffe der rechten Hand ausschreibet. Hiezu habe einem auch eine schöne Gelegenheit gegeben: Er nehme nemlich diese Exempel, eines nach dem andern, schreibe den Baß alleine aus, und lasse immer eine Reihe Linien zu Ausschreibung der Griffe frey. Er betrachte das Exempel im ersten Abschnitt, mache das Buch zu, und schreibe die Griffe selber drüber; hernach halte er es gegen das Exempel im Buche, sehe zu ob es damit überein kommt: findet er, daß es nicht in allen Griffen eben so ist, so untersuche er, ob er auch etwa verbotene Quinten oder Octaven, einen ungeschickten Gang oder auch verbotene Sprünge gemacht, ob er auch ein fremdes ♯ oder erhöhend ♮ verdoppelt hat, ob die Dissonanz auch in derselben Stimme, darin sie gelegen, von ihm gelassen worden, ob sie sich auch in derselben resolviret, entweder unter oder über sich, nach Erfordern einer ieden Dissonanz: hat dieses alles seine Richtigkeit, so kan die Aussetzung seiner Griffe wol ganz recht seyn, wenn sie gleich nicht allezeit mit dem gedruckten überein kommet, weil, wie wir schon gehöret haben, mehr als einerley Lage der Hand in vielen Sätzen und Fällen gut seyn kan und wirklich auch ist; einige Gänge ausgenommen, wo diese oder jene Lage der Hand allein ohne Fehler ist, und da man wegen der Præparation und Resolution der Dissonanzien gebunden worden, nur einerley Lage der Hand beyzubehalten. Um den Mittel-Stimmen einen guten Gang zu geben,

ben, wird auch oft eine gewisse Lage der Hand, ja selbst der Motus rectus dem Motui contrario, vorgezogen. Eine gute Melodie in der obern Stimme zu erhalten, läßt man so gar wohl bey einem reinen Accord die Octave weg und verdoppelt an ihrer statt die Terzie; oder man bedienet sich des Vnisoni, daher denn die rechte Hand im letztern Fall nur zwey Töne hören lässet: iedoch dis gehöret schon zum Theil mit zum manierlichen General-Baß, davon es hier aber noch nicht Zeit ist zu handeln. Wenn die Octave beym reinen Accord wegbleibt.

§. 11. Ehe wir eine weitere Uebung in den Dissonanzien geben, wollen wir vorhero noch erst ein und anderes davon anmerken. Eine stehende Note, die einen oder mehrere Tacte nicht von ihrer Stelle weichet, hat oft allerley Ziffern, wie dergleichen im ersten Abschnitt Cap. XVI. §. 19. in dem kleinen Præludio aus *d moll* und *a moll* zu sehen ist. Bey welchen Noten denn auch wohl die Zahlen 10, 11, 12 vorkommen; es ist aber die 10 (die Decima) nichts anders als eine Terzie, die 11 (Vndecima) eine Quarte und die 12 (Duodecima) eine Quinte. Wenn man eine Fortschreitung mit zweyen Stimmen in der rechten Hand andeuten will, so bedienet man sich dieser Doppel-Zahlen, wenn nemlich die Einfachen schon vorhergegangen sind. Sonsten findet man unter einer Doppel-Zahl immer eine einfache stehen, da denn die Doppel-Zahl immer die oberste Stimme andeutet, als: Stehende Note kan allerley Ziffern haben. Gebrauch der 10, 11, 12.



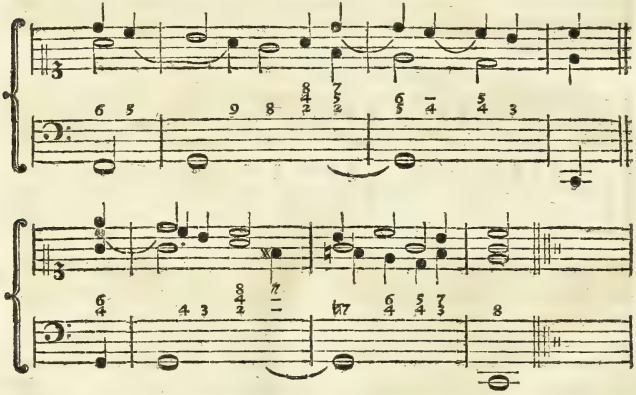
Ob man nun gleich die Doppel-Zahlen über die einfachen schreibet, so setzet man doch bey den einfachen Zahlen die mehreste zu oberst, wenn auch gleich im Spielen die mindere oben liegen muß, als: man schreibt immer $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$ ꝛc. und nicht umgekehrt $\frac{4}{6}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{5}{7}$ ꝛc. als welches die Augen so gut nicht gewohnet sind zu sehen. Man findet die Doppel-Zahlen am meisten in der galanten Composition und wenn ein schwaches dreystimmiges Accompagnement erfordert wird, als etwa zu einem Solo, Sing-Arie oder Ode. Im Wernigerödischen Choral-Buch finden wir pag. 30. im ersten Satz des Liedes: **Die Liebe, die GOtt zu uns trägt** ꝛc. über *f* die Signatur $\frac{11}{7}$. Dieses zeiget nun an, daß hier zu *f* weiter nichts als $\frac{b}{cc}$ zu nehmen Anmerkung. Wie und wo $\frac{11}{7}$ besser ist, als $\frac{7}{4}$.

ist,

iſt, und iſt ſo viel als $\frac{4}{2}$. Weil wir aber eben gehöret haben, daß dergleichen Schreib-Art nicht Mode; ſo hätte man ja, möchte man meynen, wohl $\frac{7}{4}$ ſchreiben können, da denn das im Diſcant ſtehende $\flat$ ſchon gezeiget hätte, daß die Quarte oben liegen müſte: allein weil der Componiſt der Melodie hier nur ein dreyſtimmig Accompagnement (nemlich zwey Töne in der rechten und Einen in der linken Hand) haben will, ſo mußte er ſich der Doppel-Ziffer 11 bedienen, denn zu $\frac{11}{7}$ gehöret keine Neben-Ziffer, zu $\frac{7}{4}$ aber könte man noch die 5 oder 8 hinzu nehmen. Hieraus wird man nun verſtehen, was die Doppel-Zahlen 10, 11 und 12 bedeuten, und wann und warum man ſich ihrer bedienet.

Von Orgel-Puncten.

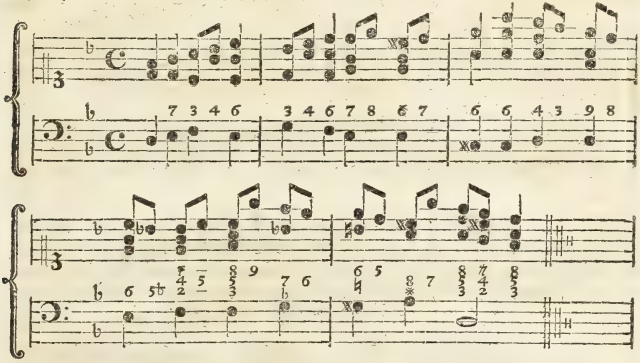
§. 12. Man findet ferner auch über eine lange ſtehende Note allerley Ziffern und Diſſonanzien, die ihre ordentliche Reſolution haben, wie bey den ſo genannten **Orgel-Puncten** (point d'orgues) geſchicht, da ſich die rechte Hand mit binden und auflöſen beſchäftiget. Der Herr **Bach** hat in ſeinem **Verſuch vom General-Baß** im 24ſten Capitel von den Orgel-Puncten geredet und einige Exempel davon gegeben, daraus ich ein Paar zur Probe herſetzen will, nemlich die beyden erſten;



Dergleichen Orgel-Puncte nun gehören eigentlich der Orgel, kommen ſie aber in einem Concerto oder ſonſten vor, ſo findet man gemeiniglich die Worte Taſto ſolo (allein mit der linken Hand) unter der Baß-Note, da denn die rechte Hand nichts zu thun hat.

§. 13.

§. 13. Eine Dissonanz, die im Durchgange nach oben vorkömmt, bedarf keiner Præparation noch Resolution, wenn nemlich der Durchgang von unten nach oben ist. Alsdenn findet man wol folgende Ziffern, die einem verkehrt zu stehen scheinen, 89, 45, 34, 78, 67, da denn die letzte Ziffer nichts anders anzeiget als einen Durchgang; hat man also den Ton, durch diese Ziffer angedeutet, nur allein nachzuschlagen. Der Durchgang nach unten ist gebräuchlicher, wenigstens schreibt man die Ziffern, welche solchen Durchgang nach unten anzeigen, viel eher hin, als die Ziffern, welche den Durchgang nach oben anzeigen. Da findet man nun folgende Signaturen 98, 87, 43, davon im ersten Abschnitt schon hinlänglich ist gesaget worden, hier ist nun keine Præparation aber doch eine Resolution der Dissonanz. Beyderley Arten des Durchganges zeiget folgendes Exempel: Von der Præparation und Resolution der Dissonanzien im Durchgang.

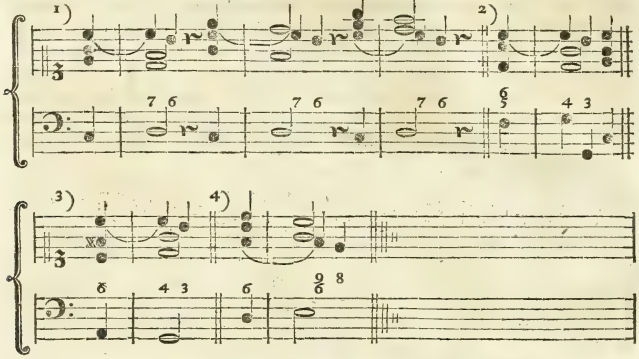


Nun ist zwar gar nicht nöthig, bey Bezifferung eines Basses alle durchgehende Noten der Melodie oder Mittel-Stimmen durch Ziffern anzuzeigen; allein weil es doch zuweilen von einigen geschicht, und in gewissen Fällen auch geschehen muß; so habe einem Liebhaber auch hievon Nachricht geben wollen. Im neuen Wernigerödischen Choral-Buch findet man auch Proben davon.

§. 14. Es entstehen aber die Dissonanzien, oder werden præpariret, wenn sich bey Fortschreitung des Basses, eine, zwo oder auch wol gar alle drey Stimmen der rechten Hand gleichsam verspäten und nicht mit dem Baß zugleich fortgehen, wie wir schon im ersten Abschnitt gezeiget haben. Indessen aber wollen wir uns doch noch ein wenig dabey aufhalten: Ursprung oder Præparation der Dissonanzien.

Wenn in der rechten Hand Ein Ton liegen bleibet.

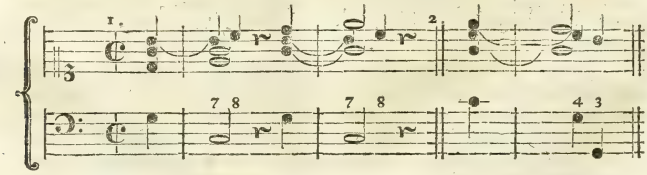
es werden die Dissonanzien einem dadurch doch ie mehr und mehr bekant, und man lernet recht mit ihnen umzugehen. Oft zaudert die rechte Hand, nur in Einer Stimme, da sie nemlich aus dem vorigen Griff Einen Ton, noch beym Eintritt einer fortschreitenden Baß-Note behält, daraus denn eine Dissonanz entstehet, als:

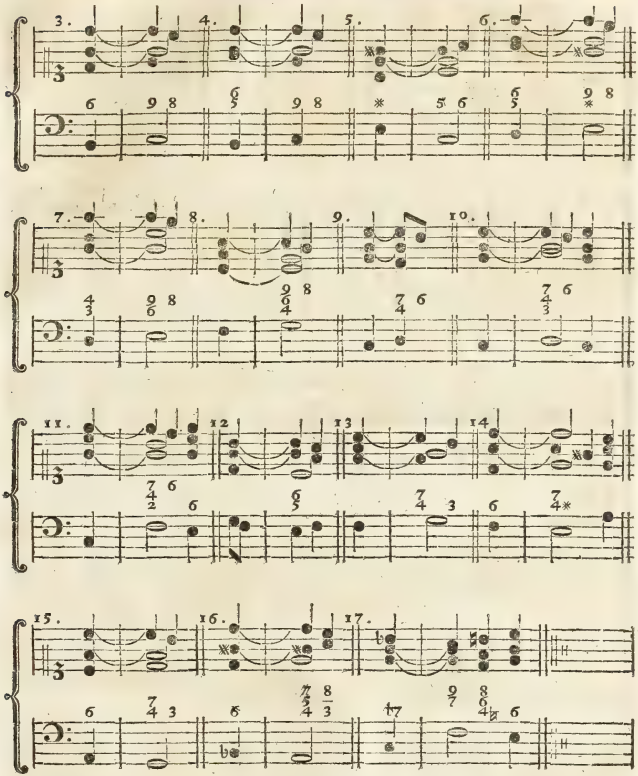


Hier liegt die 7 und 4 allein im vorigen Griff, und wird da behalten, wo sie gelegen. Die halben Tacte in den Griffen bleiben bey Eintretung des andern Viertels noch liegen. Die Bindung zeiget nur an, daß die Dissonanz eine gebundene Dissonanz ist, die man aber doch wohl frey wieder anschlagen darf; bey Pfeiffen-Werk kan man sie liegen lassen.

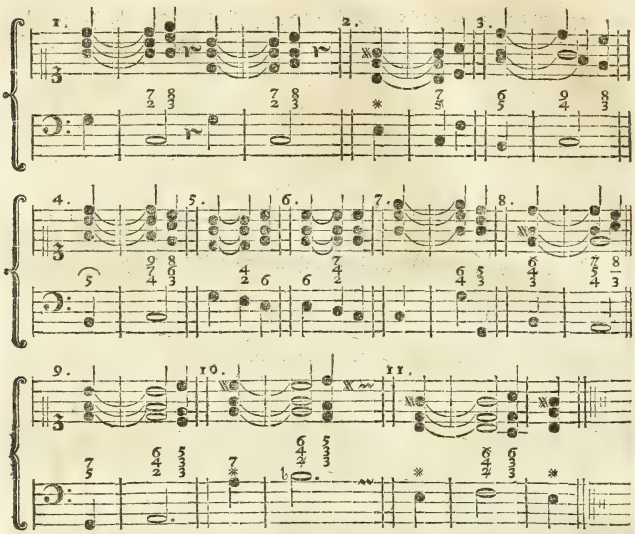
Wenn zwey Töne liegen bleiben.

§. 15. Gemeiniglich bleiben zwey Töne aus dem vorigen Griff liegen, da denn nicht allein die Dissonans selbst, sondern auch eine von ihren Neben-Ziffern, schon im vorigen Griff ist, als:





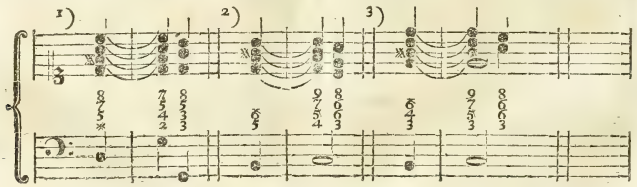
§. 16. Mannigmal, und zwar wenn die Signaturen am fürchterlichsten aussehen, lieget der ganze Griff schon im vorigen, und darf man denselben nur nach seinem ganzen Inhalt noch einmal anschlagen, als: Wenn drey Töne liegen bleiben.



Hieraus siehet man nun, wie die Dissonanzien entstehen, und worin ihre Vorbereitung bestehet; ferner, daß sie eben so schwer nicht zu treffen sind im Accompagnement, wenn man sich nur die Sache recht vorstellet. Ein solches Binden nun, gibt der Harmonie eine grosse Zierde, machet die Consonanzien gefällig, und hänget die Melodie fein zusammen.

Wenn vier Töne liegen bleiben.

§. 17. Zuweilen findet man wohl vier Ziffern über einander, da denn der vorige Griff der Inhalt des folgenden ist, als:

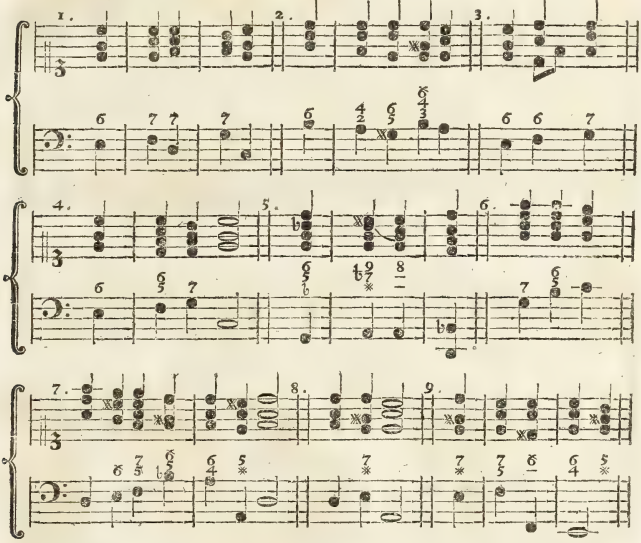


Hier

Hier iſt der vorhergehende Griff 7, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$ mit Fleiß vierſtimmig genommen worden, damit der ganze Griff zur folgenden Note ſchon da möchte ſeyn; und hat hier die Octave im Septimen-Griff zu *d* N. 1. müſſen mit genommen werden, weil dadurch die Quarte im Griff zu *g* präpariret mußte werden; im Griff $\frac{6}{5}$ zu *H* mußte die 8 mit genommen werden, damit die 7 zu *e* präpariret möchte ſeyn; eben ſo auch im Griff $\frac{6}{4}$ zu *H*.

§. 18. Diß gibt uns Gelegenheit zu zeigen, wie man, um eine folgende Diſſonanz zu präpariren, zum Sexten- und Septimen-Griff, wie auch beym Griff $\frac{6}{5}$, wol die Octave mit nehmen muß. Folgende Exempel werden es zeigen:

Eine Diſſonanz zu präpariren, nimt man in verſchiedenen Griffen wol die Octave mit.



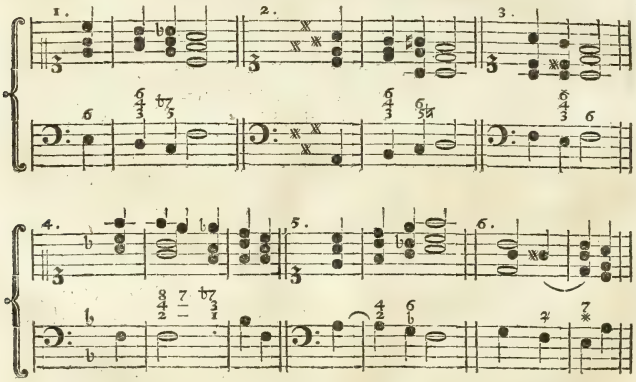
Bey N. 1. hat im Sexten-Griff zu *e* die Octave müſſen mit genommen werden, damit die Septime zu *f* ihre Præparation hätte. Bey N. 2. hat im Sexten-Griff zu *b* die Octave da ſeyn müſſen, als wodurch die Secunde zu *a* vorbereitet worden. N. 3. ſchlägt, um die Septime zu *g* vorzubereiten, im Sexten-Griff zu *f* die Octave nach. N. 4. erforderte den

Erläuterung.

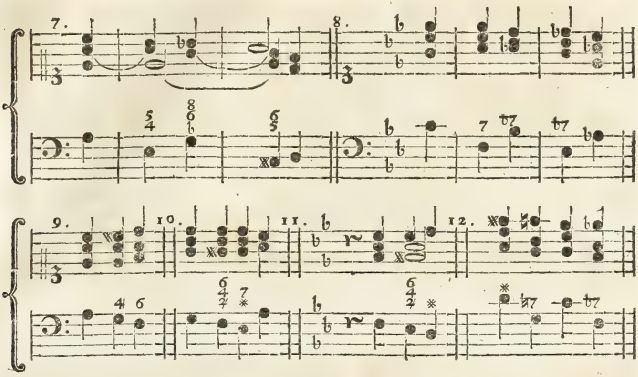
Griff $\frac{6}{5}$ zu *f* mit der Octave, damit die Septime zu *g* möchte vorbereitet seyn. Eben darum ist auch N. 5. zu *g* die Octave mit genommen worden, damit die Septime zu *a* möchte liegen. Bey N. 6. ist der Septimen-Griff zu *g* vollstimmig genommen, dadurch denn der ganze Sext-Quinten-Griff zu *b* präpariret worden. Im Septimen-Griff zu *f* bey N. 7. mußte die Octave mit genommen werden, damit die Quinte im Griff $\frac{6}{5}$ zu *b* möchte vorbereitet seyn. Bey N. 8. darf im Septimen-Griff zu *e* keine Quinte genommen werden, sondern nur die Octave. N. 9. hat im Septimen-Griff zu *e* die Octave, damit wiederum die Septime zu *f* mag vorbereitet seyn.

Ein Versetzungs-Zeichen hebet die Präparation einer Dissonanz nicht auf.

§. 19. Wenn ein Ton, der im folgenden Griff eine Dissonanz abgeben soll, durch ein Versetzungs-Zeichen, es sey nun ein ♯, ♭ oder ♮, um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget worden, so heißt die daher entstehende Dissonanz dem ohngeachtet doch eine gebundene oder präparirte Dissonanz. Dergleichen kommt nun sehr oft vor, und kan man dadurch Gelegenheit nehmen, in eine andere Ton-Art zu gehen; als wovon ich zwar versprochen habe, ausführlich zu handeln: weil aber dieser zweyter Theil meines Clavier-Spielers wider Vermuthen schon anietzo fast zu stark geworden, so werde diß auf ein andermal versparen müssen. Es sind aber die hieher gehörige Exempel folgende:



7.



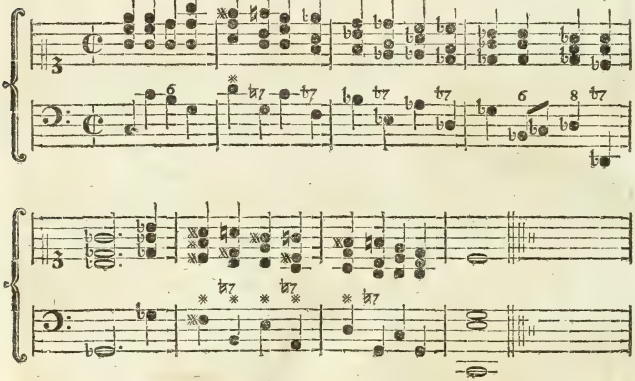
N. 1. ist aus *c dur* und weichet in seine Quarte *f dur* aus, welches an dem b zu erkennen, womit *c dur* nichts zu thun hat. N. 2. ist aus *a dur*, und weichet wieder bey dem ♮ vor *g* in seine Quartam *d dur* aus. N. 3. ist aus *c dur* und weichet in seine Secundam *d moll* aus. Man kan auch annehmen, daß es aus *a moll* ist und in seine Quartam *d moll* ausweichet; oder daß es aus *f dur* ist und in seine Sextam *d moll* ausweichet. N. 4. ist aus *f dur* und weichet in seine Quartam *b dur* aus, welches an dem b so vor *e* stehet, zu sehen ist. N. 5. kan aus *c dur* und *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weichet es bey dem b vor *b* in seine Quartam *f dur*; ist es aus *a moll*, so weichet es eben dadurch in seine Sextam *f dur*. N. 6. ist aus *c dur* und weichet in seine Sextam *a moll* aus, welches das *gis* anzeiget. N. 7. kan wieder aus *c dur* oder aus *a moll* seyn: hält man es für *c dur*, so weichet es bey dem b vor *b* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aus *a moll*, so weichet es in Quartam *d moll* aus. N. 8. ist aus *b dur*, und weichet bey dem b vor *a* in *es dur*: bey dem gleich darauf folgenden b vor *d* weichet es in *as dur* aus, worin eigentlich *b dur* nicht ausweichet; der Gang mit der kleinen Septime verursachet solche kleine Neben-Ausweichung, davon vielleicht bald ein mehreres. N. 9. kan wieder aus *c dur* und aus *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weichet es bey *cis* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aber aus *a moll*, so weichet es in seine Quartam *d moll* aus. N. 10. kan aus *c dur* oder auch aus *g dur* seyn: aus *c dur* weichet es bey *gis* in seine Sextam *a moll*; hält man es aber aus *g dur*, so ist nicht allein das *gis*, sondern die Grund-Note *f* (als womit *g dur* nichts zu thun hat) selbst eine

Anzeige, aus welcher Ton-Art ein jeder Satz hier ist.

Anzei-

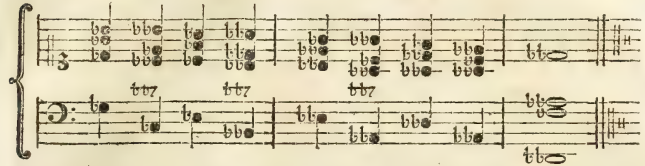
Anzeige von *a moll*, und daß *g dur* in ſeine Secundam gewichen. N. 11. iſt aus *b dur*, und weichet bey *fis* in ſeine Sextam *g moll*; wolte ich es aber anſehen als aus *f dur*, ſo wäre abermal nicht allein das *fis* (als welches *f dur* gar nicht angehet) ſondern die Baß-Note *es* ſelbſt eine Anzeige von *g moll* und daß alſo *f dur* in *g moll* ausgewichen wäre. N. 12. beſchäftiget ſich wieder mit der kleinen 7; hier kommt *g dur* mit Hülfe der kleinen 7 zu *g* ins *c dur* und *f dur* und von *f dur* durch die kleine 7 über *f* ins *b dur* und *es dur*. Wolten wir dieſen Gang noch weiter fortſetzen, ſo könte man dadurch mit leichter Mühe von *c dur* gar nach *ges dur*, und wenn wir bey *ges dur* das Genus veränderten, das iſt, ſtatt der bb die ** nehmen und aus *ges dur* alſo *fis dur* machen wolten, ſo könten wir von *fis dur* bald wieder zu *c dur* kommen. Wir wollen es einem Liebhaber zur Luſt herſetzen in Noten.

Durch die kleine Septime kan man leicht in die entfernteſte Ton Arten kommen.



Mutatio generis.

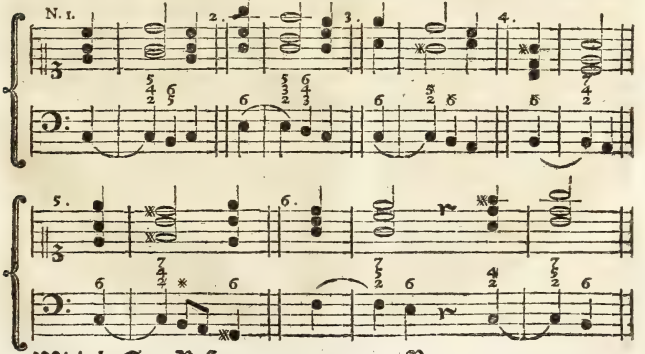
Hätten wir hier im ſechſten Tact das Genus nicht verändert, ſondern wären mit den bb fortgefahren, ſo würden wir uns der Doppel-Been oder eines groſſen Bees b haben bedienen müſſen, welches die Note um einen ganzen Ton erniedriget, und wären dadurch nach *Des des dur* (ſiehe in dieſem Abſchnitt Cap. II. §. 12. die Tabelle alle 12 dur-Töne mit lauter bb zu bezeichnen) gekommen; alsdenn hätten die drey letzten Tacte in Noten alſo ausgeſehen:

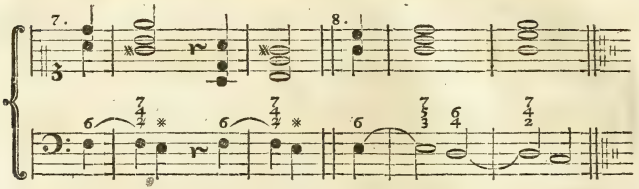


Daraus siehet man nun, daß mutatio Generis nützlich und nöthig ist, und daß man alsdenn der Doppel-Been oder Doppel-Creutze nicht bedarf; deswegen man denn auch dergleichen Veränderung des Geschlechts in allen Cirkel-Arien antrift. Doch genug hievon. Man halte mir diese kleine Abweichung zu gute. Wir gehen wieder zu der Præparation der Dissonanzien.

§. 20. Wir haben schon gesehen, wie die Dissonanzien entstehen, wenn die rechte Hand bey einem fortgehenden Basse zaudert, und bald Eine oder mehrere Stimmen noch aus dem vorigen Griff behält. Es entstehen aber auch Dissonanzien, wenn der Baß zaudert, (daß ich so rede) und der Discant oder vielmehr die ganze Harmonie, dem Basse nicht warten will, sondern den Griff zur folgenden Baß-Note voraus nimt. Bey einem solchen gebundenen Basse fällt die Secunde sehr oft vor, wie aus den Exempeln erhellen wird: diß nennet man nun eine Secunde bey einer Syncopation. Allhier verursachet also der Baß mit seiner Retardation die Dissonans, und findet die daher entstehende Dissonans ihre Resolution, wenn der Baß seinen eigentlichen Ton nimt; nach einer solchen Bindung pfleget der Baß gemeiniglich einen Grad herunter zu gehen, wie folgende Exempel zeigen.

Dissonanzien entstehen auch, wenn der Baß sich aufhält.

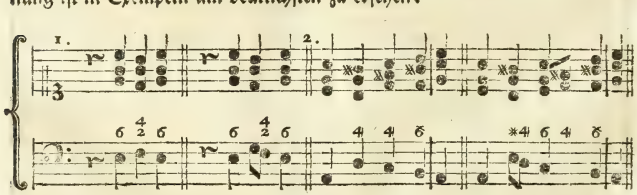


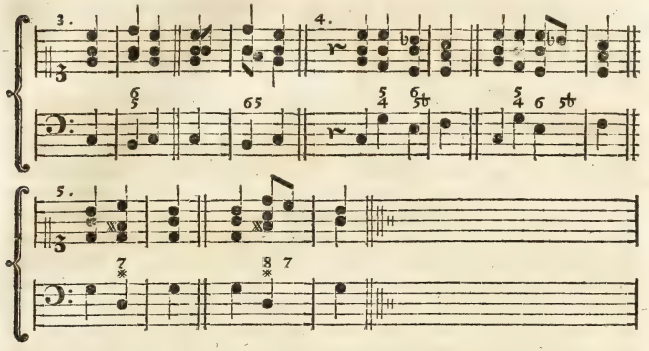


§. 21. Hieraus sehen wir nun, wie die Dissonanzien entweder schon im vorigen Griff liegen, oder den folgenden Griff voraus nehmen, wie der vorige Sphus gezeiget hat, wozu denn auch die Wechsel-Noten die Cambiate (siehe im ersten Abschn. Cap. XV. § 1. die 6te Anmerk.) kommen. Es ist aber eben nicht nöthig, daß die Dissonanzien iederzeit vorher liegen müssen: nein, man kan sie auch unpräpariret hören lassen, die None ausgenommen, als welche allezeit vorhero liegen muß. Als da kan die 4, 4, 5♮, ♭7 und 7 unpräpariret gebrauchet werden. Es ist §. 13. schon gesaget worden, daß eine iede Dissonans, die im Durchgange einfällt, keiner Præparation bedarf. Nun geschicht es oft, daß die Haupt-Note, wornach die durchgehende Note mit ihrer Dissonans folget, gar nicht gesetzet, sondern zierlich ausgelassen wird, daher denn manche Dissonans als ganz unvermuthet und unvorbereitet scheinet herein zu treten, welches aber nichts anders als eine Ellipsis (eine zierliche Auslassung) ist. Wer sich dieses merket, der wird finden, daß sehr wenige Dissonanzien ohne Vorbereitung dürfen gebrauchet werden. Als da heisset es, die reine Quarte und die Quarta superflua können ohne Vorbereitung herein treten, wie auch die Quinta falsa (welche im Griff $\frac{6}{5}$ oft vorkömmt) und die Septima minor. Wir wollen aber zeigen, wie bey der grossen 4, wenn sie unvorbereitet da ist, eine Baß-Note zierlich ausgelassen worden, und wie die kleine 5 und 7 als ein Vorschlag von der 6 und 8, können angesehen werden. Unsere Meynung ist in Exempeln am deutlichsten zu ersehen:

Von unpräparirten Dissonanzien.

Dabey findet sich gemeiniglich eine Ellipsis.

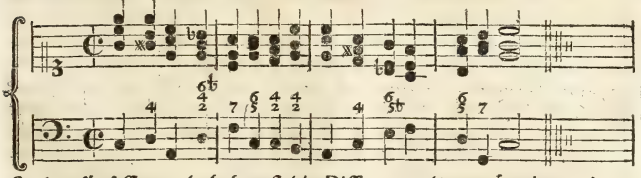




Hieraus können wir überhaupt dieses lernen, daß man keinem Erlaubniß gebe, unbescheiden und dumm mit unvorbereiteten Dissonanzien umzugehen, und etwa zu gedenken: Diese oder jene Dissonans darf nicht vorbereitet seyn, darum will ich sie machen, wenn es mir in Sinn kommt. Nein! Lasset uns ein mal eine kleine Probe geben, worin die ungebundene Dissonanzien ungebunden (ich meyne unbescheiden) gnug herein treten, wer es probiret, wird eckelhaftes genug darin gewahr werden. Ein Liebhaber gebraucht es zu seiner Warnung, und um eine Erkentniß der musicalischen Fehler daraus zu erlangen, es zu beurtheilen und nachzudenken, woher doch hier die grosse Disharmonie komme. Sonsten ist es nicht zu corrigiren, denn es taugt nichts.

Man darf aber nicht unbescheiden mit den Dissonanzien umgehen.

Zur Warnung:



Probe eines unrichtigen Gebrauchs der Dissonanzien.

In den fünf Exempeln habe erst die Dissonans als unpräpariret gesetzet, und hinter einem ieden gleich gezeiget, wie z. E. bey der 4 eine Note im Baß ausgelassen worden, und wie in 5 die 5 als ein Nachschlag der 6 und die 7 als ein Nachschlag der 8 kan betrachtet werden, und wie folglich solche Ziffern können angesehen werden, als stünden sie im Durchgang, und

Erläuterung der vorigen Exempel.

eben deswegen keiner Vorbereitung bedürfen. Weiter finde nun nicht nöthig, von der Præparation der Dissonanzien zu handeln, zumal da hernach bey den Uebungs-Exempeln noch ein und anderes davon vorfallen wird.

Von der Resolution der Dissonanzien überhaupt und insonderheit.

§. 22. Wir haben nun auch von der Resolution oder Auflösung der Dissonanzien etwas zu sagen, denn eine Dissonans muß wieder in eine Consonans kommen. Weil nun, wie bekant, nur vier Consonanzien sind, nemlich 8, 5, 3 und 6, so müssen alle Dissonanzien sich hierin auflösen, als die None und Septima maior resolviren in Octavam, die Quarta in Tertiam und die Septima minor in Sextam, wenn nemlich die Baß-Note stehen bleibet und die Resolution abwartet; die Quinta superflua resolviret sich auch oft über derselben Note, dazu diese Dissonans ist genommen worden, nemlich in Sextam. Die Quarte major tritt einen Grad in die Höhe, und die Baß-Note gehet einen Grad herunter, und nimt die 6 über sich. Die Quinta falsa tritt einen Grad herunter, der Baß aber gehet gemeiniglich einen Grad herauf. Die Secunde kommt meistentheils über einer gebundenen Baß-Note vor, welche hernach einen Grad herunter gehet und einen Sexten-Griff (oder auch einen reinen Accord oder Griff mit $\frac{5}{3}$) hat, die Secunde bleibet liegen; denn der sich aufhaltende Baß verursachet hier die Dissonans, und resolviret sie auch in der folgenden Note. Wir können uns hiebey merken, daß wenn eine Dissonans **unter sich** resolviret, die Fundament-Note alsdenn **herauf gehet**, und wenn die Dissonans **herauf** oder über sich resolviret, der Baß alsdenn **herunter** gehet; es trift also Motus contrarius ein. Findet man, daß eine Note, die eine Dissonans über sich hat, nicht gradatim steiget oder fällt, so ist eine Verwechselung der Stimmen oder zierliche Auslassung einer Baß-Note schuld daran, welches wir hernach zeigen wollen.

Allgemeine Anmerkung von der Resolution aller Dissonanzien.

§. 23. Von der Resolution der Dissonanzien merken wir uns überhaupt noch folgendes: „**Alle grosse und vergrösserte** *Intervalla*, „die im Latein das Wort maior oder superflua bey sich haben, **lieben das** „**Heraufgehen**, sonderlich die, welche durch ein fremd ♯ oder erhöhend ♮ „wieder die Haupt-Ton-Art sind erhöhet worden; hingegen **alle kleine** „**oder verkleinerte** *Intervalla*, die im Latein das Wort minor oder „diminuta, falsa oder imperfecta bey sich führen, **lieben das Herunter-** „**gehen**, sonderlich die, welche durch ein fremd ♭ oder erniedrigend ♮ wi„der die Haupt-Ton-Art sind erniedriget worden.„ Man hat sich diese Regel wohl zu merken: denn ob sie gleich nicht ganz allgemein ist, sondern eine kleine Ausnahme leiden muß, so wird man doch finden, daß die Resolution der Dissonanzien sich fast allezeit darnach richtet. Wir wollen solches in Exempeln zeigen, und da wir in den Exempeln von der Præparation

tion der Dissonanzien gleich die Resolution derselben dahinter gesetzet, so kan man solche hiebey auch wieder nachsehen.

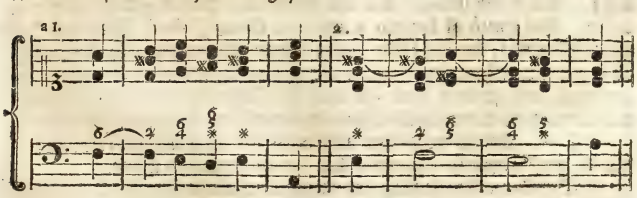
§. 24. Wir wollen von den grossen und vergrösserten Intervallen anfangen. Die *Secunda superflua* gehet in die Höhe, wie die folgenden Exempel bey *a* zeigen; als da wird aus dem *gis*, welches zu *f* eine Secunda superflua ist, ein *a* siehe auch §. 16. n. 10. 11. und §. 20. n. 5. Die natürliche Secunde major, als welche vorher lieget, bleibet im folgenden Griff gemeiniglich liegen §. 19. n. 9. Die *Tertia maior*, (als welche sich in allen Ton-Arten über die Baß-Note, welche die Quinte zur Ton-Art ist, befindet, 1ster Abschn. Cap. XV. §. 5. die 3te Anmerk.) gehet auch gerne herauf, wie im 3ten Capitel dieses Abschnitts schon hin und wieder ist gezeiget worden, siehe auch §. 21. n 5. Vornemlich aber gehet die Terzie major herauf, wenn sich die Secunde minor, nebst der reinen Quinte dazu gesellet, wie hier das Exempel bey *b* zeiget. Die vergrösserte Intervalla resolviren über sich.

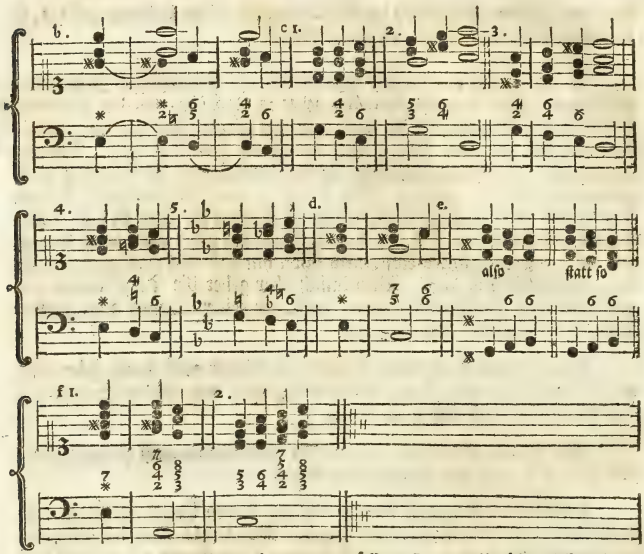
Die *Quarta maior* oder *superflua* resolviret auch immer über sich, es mag nun eine 2 oder Terzie minor dabey seyn, wie aus den Exempel bey *c* zu sehen, und auch aus §. 21. n. 1. 2.

Die *Quinta superflua* muß bey der Resolution auch herauf gehen, siehe §. 15. n. 5. und hier das Exempel bey *d*.

Die natürlich grosse Sexte mit der kleinen Terzie, gehet am liebsten in die höhe, als das Exempel *e* zeiget. Die *Sexta superflua* gehet immer herauf, siehe §. 18. n. 7. da hat *b* Sextam superfluam *gis*, welches herauf ins *a* gehet, item ibid. n. 9. da hat *F* Sextam maiorem *dis*, welches ins *e* tritt.

Die *Septima maior* gehet allezeit herauf, wie sub *f* zu sehen, kommt sie aber im Septimen-Gang (Cap. XV. §. 5.) vor, so muß sie gleich der kleinen Septime mit herunter gehen.





Erläuterung. Hieraus erhellet nun klar, wie alle vergröſſerte Intervalla über ſich reſolviren. Gemeiniglich zeiget ein ſolches erhöhetes Intervallum das *Semitonium* **unterwerts** der Ton-Art an, und dieſes Semitonium leitet zur Octave der Ton-Art, es gehet nemlich einen halben Ton in die Höhe. Unſere Exempel ſind aus folgenden Ton-Arten: aus *a moll* ſind die drey erſten; bey *a* und *b*; bey *c* das vierte; das bey *d* und das erſte Exempel bey *f*. Aus *c dur* iſt bey *c* n. 1. und bey *f* n 2. Aus *d moll* iſt bey *c* n. 2. und 3. Aus *c moll* iſt bey *c* n. 5. und n. e. iſt aus *g dur*. Wer alſo dieſes wohl merket, der hat hieran einen ſichern Wegweiſer, der ihm zeiget, ob er mit der rechten Hand nach einer Diſſonans herauf oder herunter gehen muß, und zugleich wird ihm auch der Gebrauch des Vniſoni bekant, und warum die rechte Hand alſo nicht immer drey Stimmen haben kan.

Die verkleinerten Intervalla reſolviren unter ſich.

§. 25. Anietzo wollen wir auch zeigen und in Exempeln klar machen, wie die **verkleinerten** Intervalla das **Heruntergehen** lieben.

Die **Secunde**, ſie mag nun major oder minor ſeyn, wird eigentlich nicht in der rechten Hand reſolviret, denn die Diſſonans lieget, wie geſagt,

in

in dem gebundenen Baß, welcher hernach gemeiniglich einen Grad herunter gehet; der Ton aber, welcher die Secunde gewesen, bleibet entweder liegen oder gehet hernach herunter, wie bey den vier Exempeln bey *a* zu sehen. Die Secunde minor liebet das Heruntergehen, oder gehet einen kleinen halben Ton in die Höhe, wie die Exempel *b* zeigen.

Die **Terzie minor** gehet auch herunter, so oft sie in Gesellschaft der 6 und 4 ist, wie aus den Exempeln bey *c* zu sehen. Selbst die Terzie major muß alsdenn unter sich, gleich einer Dissonans resolviren, wie bey *c* n 3. und 5. zeigen.

Die *Quarta minor* und *diminuta* resolviren auch unter sich, davon die Exempel bey *d* nachzusehen.

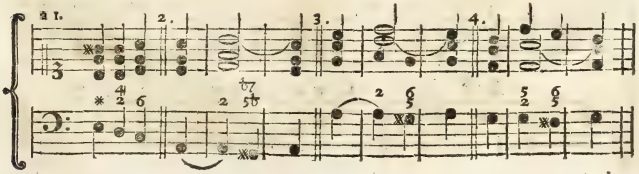
Die *Quinta minor* (ja selbst die Quinta perfecta im Griff $\frac{6}{5}$, oder wenn dieser Griff mehr als einmal in einer Folge vorkommt) muß auch immer unter sich resolviren, wie aus den Exempeln bey *e* erhellet.

Die **kleine Sexte** mit der grossen Terzie liebet auch das Heruntergehen, siehe das Exempel bey *f*. Ist aber die kleine Terzie dabey, so kan sie so wohl herauf- als heruntergehen, siehe das Exempel bey *g*.

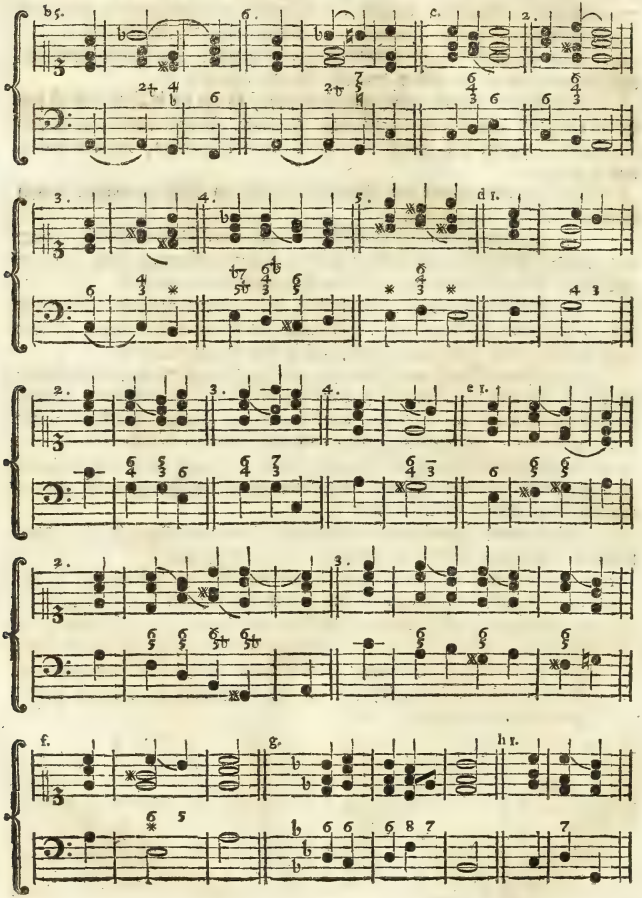
Die **kleine Septime** resolviret gemeiniglich unter sich, wie die Exempel bey *b* und bey *o* zeigen. Im Durchgange bleibt sie entweder stehen, wie bey den Exempeln *i* zu sehen, oder sie gehet herauf in die Octave, wie bey *k* zu finden: Wenn die 7 gleich nach der 8 folget, so läßt man sie gerne in der Stimme, worin die Octave gewesen, daher denn der folgende Accord mannigmal ohne Octave mit einer doppelten Terzie muß genommen werden, wie die Exempel bey *l* zeigen.

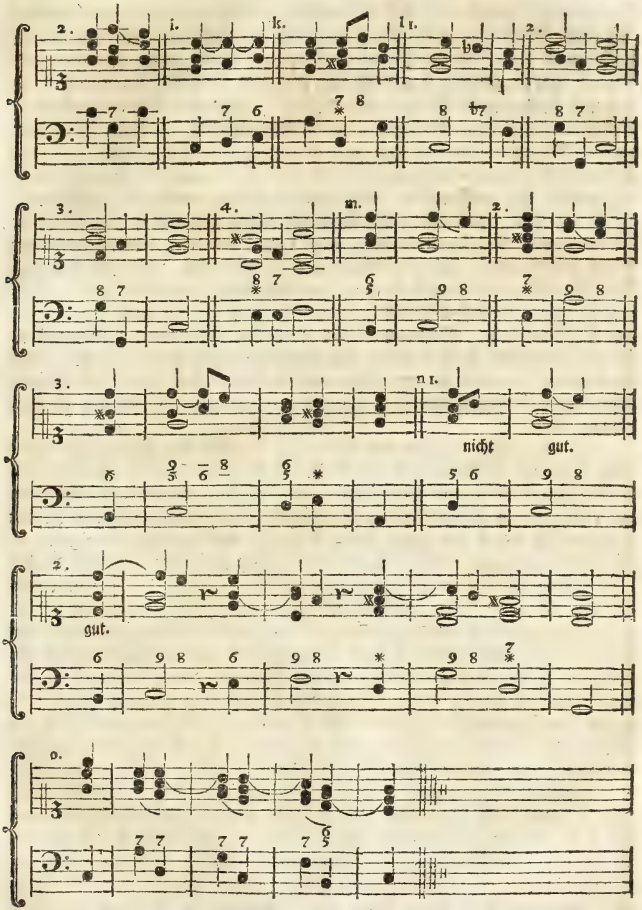
Die **None**, so wohl minor als major (Nonam superfluam gibt es nicht) gehen immer unter sich, wie bey num. *m* zu sehen.

Nota. Es muß die None niemals aus der Octave des vorigen Griffs bereitet werden, sondern gemeiniglich ist es die Terzie oder Quinte des vorigen Griffs, woraus die None entstehet, wie die Exempel bey *n* zeigen. Ob gleich die None immer vorhero muß präpariret seyn, so hindert solches doch nicht, daß sie nicht im Durchgange unpräpariret erscheinen darf, wovon im ersten Abschnitte Exempel genug sind gegeben worden. Anmerkung, betreffend die Präparation der None.



b. 5.


b.
c.
d.
e.
f.
g.
h.


nicht gut.
gut.

Man muß einem ieden Intervallo ietzt ansehen können, wie groß oder klein es ist;

Hieraus ist nun offenbar, daß die verkleinerten Intervalla herunter gehen. Im ersten Abschnitt haben wir gesagt, daß ein Anfänger sich nicht viel zu bekümmern hätte, ob die Intervalla groß oder klein, vergrössert oder verkleinert wären, sondern daß er sie nur so zu greifen hätte, wie es die Versetzungs-Zeichen im Systemate erforderten. Wer aber Gebrauch von dem bisher abgehandelten Resolviren der Dissonanzien machen und sich dabey meiner Regel bedienen will, der muß anietzo fertig wissen, ob die Intervalla seines zu machenden Griffes groß oder klein sind; weil, wie wir ietzt gehöret haben, die grossen über sich und die kleinen unter sich resolviren.

so kan man die Resolution bald finden

Wer nun das, was im ersten Abschnitt schon von der Resolution der Dissonanzien ist gesaget worden, hiezu nimt, der wird das nothwendige davon wissen, und aus diesem alles beurtheilen können. Hat der General-Baß Regeln, welche auch für die Compositionen eines musicalischen Stückes gehören, so sind es gewiß diese von der Præparation und Resolution der Dissonanzien. Deswegen habe man seine Lust darin, und betrachte in den gedruckten Lehr-Büchern die ausgesetzten Griffe mit Fleiß. Wer diese meine hergesetzte Exempel hat einsehen lernen, der wird auch dadurch schon gelernet haben andere zu beurtheilen; deswegen wollen wir es auch hiebey lassen.

in den ausgesetzten Griffen.

Von der Resolution der Dissonanzien bey einem stehen bleibenden Baß.

§. 26. Wir merken nun weiter an, daß bey der Resolution einer oder mehrerer Dissonantien **der Baß oft so lange stehen bleibet**, bis die Dissonans wieder in eine Consonans aufgelöset worden, da sich denn die 4 in eine 3, welche alsdenn auch gleich dahinter stehet, resolviret als 43; gemeiniglich folget eine grosse Terzie darnach, welche durch ein * oder erhöhend ♮ angezeiget wird, also 4*, 4♮. (In gedruckten Noten, da die Versetzungs-Zeichen nicht gut so nahe an den Ziffern, dazu sie eigentlich gehören, können gesetzet werden, (wenigstens findet man sie oft etwas entfernet davon) siehet die Quarta major mit einem ♮ oft aus, als die 4 mit ihrer 3 major, wenn nemlich diese Terzie major, wie sonst gewöhnlich ist, durch ein erhöhend ♮ angedeutet werden muß; deswegen wäre es am besten, wenn die Quarte major immer durch eine 4, mit einem Strich dadurch, angezeiget würde; oder daß die Terzie major nach einer 4 durch 3♮, wie im Wernigeröder Choral-Buch zuweilen geschehen ist, gezeichnet würde; findet man eine 4♮ mit einer 2 darunter, also $\frac{4♮}{2}$, so kan man gewiß seyn, daß das ♮ zur 4 gehöret, und dieselbe um einen halben Ton erhöhet). Indessen aber muß man doch nicht zu sicher seyn und denken, es müßte auf der 4 immer eine Terzie major folgen: nein, es resolviret die 4 auch wohl in einer kleinen Terzie, sonderlich mitten im Stück. Ferner, die 7 hat alsdenn (wenn der Baß stehen bleibet) die 6, die 5 auch die 6, die 7 die 8, und die 9 gleichfalls die 8 hinter sich. Alsdenn ist im Griff nur Eine

Dis-

Dissonans, die als ein einfacher Vorschlag anzusehen ist, davon im ersten Abschnitte schon hinlänglich ist geredet worden, und welches auch aus den Exempeln §. 14. ꝛc. erhellet. Hat aber ein Griff zwey Dissonanzien in sich, und die Baß-Note bleibet bey der Resolution noch stehen, so finden wir hinter ieder Dissonans gleich ihre Resolution, als: $\frac{76}{43}$, $\frac{98}{76}$, $\frac{98}{43}$, $\frac{78}{23}$, $\frac{65}{43}$. (NB. Bey diesem Griff $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{3}$ lässet sich die Sexte von der 4 binden und gleichsam zu einer Dissonans machen, die sich resolviren muß) $\frac{67}{54}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{45}{23}$. Oft wird Eine Dissonans von den beyden, erstlich alleine resolviret, und die andere erst nachhero; alsdenn stehet entweder diejenige Dissonans, welche noch liegen bleiben soll, ohne Neben-Ziffer, oder man findet einen kleinen Strich — daneben, als: $\frac{7}{5}\frac{6}{-}$, $\frac{7}{65}$, $\frac{7}{43}$, $\frac{76}{4}$, $\frac{98}{6}$, $\frac{9}{43}$, (im Wernigeröder Choral-Buch zeiget dieser Strich, über einer fort gehenden Note, auch oft an, daß der vorige Griff nach seinem ganzen Inhalt wieder soll repetiret werden, dadurch denn der Griff $\frac{4}{2}$ ist gemeynet worden, welches sich ein Liebhaber dieses nützlichen Choral-Buchs zu merken hat.) Stehen aber 3 oder 4 Dissonanzien über einander, und die Baß-Note bleibet stehen, so stehet hinter einer ieden die Resolution daneben, als:

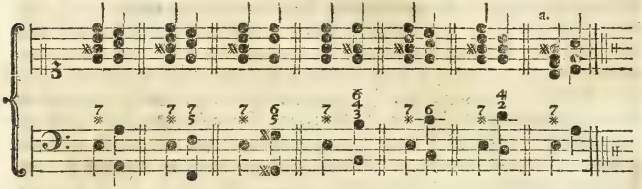
$\frac{98}{76}$ $\frac{78}{65}$ $\frac{98}{65}$ $\frac{98}{76}$ $\frac{98}{78}$ $\frac{7\flat5}{4\flat3}$ $\frac{78}{45}$ $\frac{98}{76}$ $\frac{98}{50}$ $\frac{78}{43}$ $\frac{78}{43}$ $\frac{98}{43}$ $\frac{98}{56}$ $\frac{98}{43}$ $\frac{98}{43}$ $\frac{98}{23}$ $\frac{98}{43}$ $\frac{78}{23}$.

§. 27. Es gibt aber auch Dissonanzien, da bey Resolution derselben der Baß nicht stehen bleibet, sondern entweder einen Grad herauf oder herunter gehen muß, als nach der falschen Quinte gehet **der Baß** gemeiniglich **einen Grad in die Höhe**, und nach der Quarta superflua **einen Grad herunter.** Weil einem Liebhaber viel daran gelegen, daß er wisse, welche Tour der Baß nach einer angeschlagenen Dissonans nehmen muß, so wollen wir dabey noch ein wenig stille stehen, und um besserer Ordnung willen erstlich zeigen, wie die Dissonanzien bey fortgehendem Basse in Consonanzien, und wie sie auch durch Verwechselung der Stimmen in andere Dissonanzien können resolviren oder verwandelt werden. Es ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XII. und Cap. XIV. §. 7. bekant, wie aus einem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ entstehen: wer nun weiß, welche Tour der Baß nach der kleinen Septime mit der grossen Terzie nehmen muß, der kan daraus auch erkennen, ob der Baß nach $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ herunter oder heraufgehen muß. Wir wollen den Septimen-Griff zu *e* mit der grossen Terzie zum Exempel nehmen, und zeigen, wie nach diesem Septimen-Griff zu *e* am besten *a* mit einem reinen Accord folget, wenn nemlich die kleine 7 unter sich und die Terzie major (wie es seyn muß) über sich gehen soll, es muß also aus $\bar{a}$ ein $\bar{-}c$, und aus gis ein a werden; diß geschicht nun, wenn ich nach der Baß-Note *e* das

Von der Fortschreitung des Basses nach einer Dissonanz.

Hie kan uns der Septimen-Griff mit seinen Verwechselungen zu statten kommen.

a mit einem reinen Accorde nehme, denn da wird die Terzie zu *a* das $\bar{c}$, die Resolution der Septime zu *e*, und die Octave des reinen Accords zu *a*, nemlich $\bar{a}$, machet daß die Terzie major zu *e* das *gis* über sich gehet. Diß *e* mit der grossen Terzie und kleinen 7 sehen wir hier an, als eine Quinte zu *a*, in *a moll*, welche die grosse Terzie über sich haben muß; uns deutlicher zu machen, mag diß Exempel dienen:



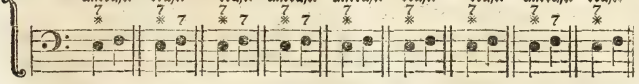
Untersuchung, ob sich hier nach *e* das *a* nicht am besten schicke.

Nun wollen wir sehen, ob denn *a*, nach dem Septimen-Accord zu *e*, sich am besten schicke? Ich antworte: Ja. Der vorige Griff zu *e* erforderte eine Resolution der Septime zu *e*, nemlich $\bar{a}$ mußte einen Ton herunter gehen, weil die kleine 7 unter sich resolviret, diß geschicht nun bey $\bar{c}$, als der Terzie zu *a*. Ferner die Terzie major liebet das Heraufgehen, diß geschicht bey $\bar{a}$, als der Octave zu *a*. $\bar{a}$ und *gis* sind also die beyden Töne, worauf zu reflectiren. Die Quinte im Septimen-Griff zu *e*, gebraucht als eine vollkommene Consonans allhier keine Resolution, die kan nach Belieben herauf oder herunter gehen, eben wie auch die Octave. Man muß aber auch acht haben, daß keine offenbare oder unerlaubte verdeckte Quinten oder Octaven entstehen durch die fortgehende Baß-Note. Wer nun hier wissen wolte, ob auch verdeckte Octaven da wären, der müßte die zwischen *e* und *a* sich befindende Töne mit nehmen, und sehen, ob auch, wenn die Baß-Noten *gis* und *a* wären, in den Stimmen *gis* und $\bar{a}$ in einer und derselben Stimme bliebe; wir wollen es untersuchen. In der Ober-Stimme sind sie wenigstens nicht, als wo sie am meisten verboten sind, wie das vorhergehende Exempel *a* zeiget; indessen gehöret diese Art der verdeckten Octaven noch mit unter die erlaubten, als welche im Schluß eines Satzes sehr oft vorfallen, und durch die Verwechselung der Stimmen können entschuldiget werden: denn man nehme nur statt ungestrichen *a* das grosse *A*, so ist nichts von verdeckten Octaven darinnen zu finden. vide 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 18. In den Mittel-Stimmen, als worin sie hier nach unsern ausgeschriebenen Griffen, da wir den Vnisonum ins $\bar{c}$ gesetzet, haben sie, vornemlich im Accompagnement, wenig oder nichts zu bedeuten.

Verdeckte Octaven.

deuten. Eine blosse Stimmen-Verwechselung kan auch hier alles wieder gut machen, man könte nemlich den Vnisonum im Griff bey $\bar{e}$ nehmen, so folgete nicht $\bar{a}$ sondern $\bar{e}$ nach *gis*, welches aber doch, gegen den Baß allein genommen, oder wenn man solche Ton-Folge in der obersten Stimme nehmen wolte, auch ein ungeschickter Gang ist, worin verdeckte Quinten sind (vide 2ten Abschn. Cap. III. §. 8.); derohalben ist der Vnisonus ins $\bar{e}$, als der Terzie zu $\bar{a}$, hier am besten; welches nun weitläuftig gezeiget habe, ist also nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie am besten, daß der Baß eine Quarte steiget oder eine Quinte fället. Nun wollen wir sehen, warum die Folge anderer Töne so gut nicht ist. Wer nach einem Septimen-Griff mit seinem Baß einen Grad höher gehet, der bekömmt wieder dazu einen Septimen-Griff oder einen reinen Accord; lieget im vorigen Griff die 7 oben, so muß er zur folgenden Note wieder eine Septime nehmen, oder er machet in der untersten Stimme Octaven, wie das unten stehende Exempel *a* zeiget, alsdenn wäre aus einem Griff mit Dissonanzien wieder ein anderer Dissonanzien-Griff entstanden, wovon wir aber noch nicht handeln. Wolte er im Septimen-Griff, als hier bey *e*, die Quinte oben nehmen, so läge die 7 zu *e* nemlich $\bar{a}$ unten, und müßte *f* wieder eine 7 haben, wie das Exempel *b* zeiget. Wolte man aber die Terzie, wie im Exempel *c* zu sehen, im Septimen-Griff oben nehmen, so hätte *f* einen reinen Accord mit einer verdoppelten Terzie. Es kan also freylich nach einem Septimen-Griff der Baß einen halben Ton höher gehen, gebräuchlicher aber ist es, daß der Baß eine Quarte steiget oder eine Quinte fällt, und erfordert das *f* schon mehr Geschicklichkeit, sich für Fehlern zu hüten und den Vnisonum recht anzubringen.

Es kan auch nach *e* das *f* folgen.



Wir gehen weiter; wolten wir nach *e* das *gis* nehmen, so bliebe die Septime zu *e* unresolviret, und bliebe stehen, und verursachte durch eine Stimmen-Verwechselung zu *gis* den Griff $\frac{6}{5}$ und zu *b* den Griff $\frac{4}{3}$ und bey *d* den Griff $\frac{4}{2}$, in allen diesen Griffen ist kein $\bar{e}$, worin sich doch die Septime *d* resolviren muß, wie aus den vorigen Exempeln erhellet. Nun könte man nach *e* noch wohl $\bar{e}$ nehmen mit einer 6, alsdenn würde die Septime

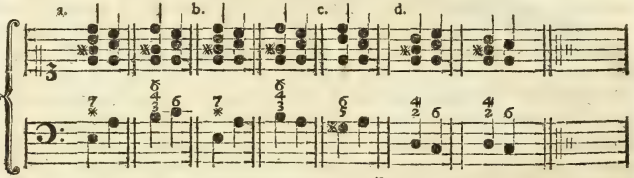
Durch die Stimmen-Verwechselung geschicht keine Resolution.

Nach *e* könte auch $\bar{e}$ folgen.

resolviret und *gis* ginge aufwerts, wie das Exempel zeiget. Wolte ich aber das *c* eine Octave tiefer, nemlich ungestrichen *c* nehmen, so taugte es gar nicht, denn es kämen verbotene verdeckte Octaven in der obersten Stimme vor, wie zu sehen wenn der Baß seinen Terzien-Fall ausfüllet. Aus allem diesem erhellet nun, daß nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie der Baß am sichersten eine Quarte steiget oder eine Quinte fällt, und daß man Vorsichtigkeit nöthig hat, wenn der Baß ein Semitonium steiget.

Gang des Basses nach den Griffen, die aus der Verwechselung entstehen.

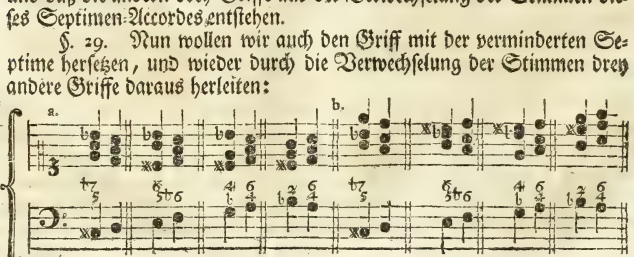
§. 28. Nun laßt uns die drey Griffe, welche aus diesem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen entstehen, hersetzen, und daraus lernen, wie der Baß nach den dreyen Griffen $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ gehen muß:



Hieraus sehen wir nun, daß der Baß nach $\frac{6}{3}$ einen Ton herauf, wie bey *a*, oder herunter gehen kan, wie bey *b* zu sehen. Aus dem Exempel bey *c* ist offenbar, wie der Baß nach $\frac{6}{5}$ ordentlicher Weise einen Grad steiget, und das Exempel *d* weiset, wie der Baß nach $\frac{4}{2}$ auch gerne herunter gehet. Die Stimmen-Verwechselung wird man hier leicht sehen, und auch aus dem bisher gesagten schon wissen, warum bey $\frac{6}{3}$ die folgende Note herauf oder herunter gehen kan, und warum der Baß nach $\frac{6}{5}$ in die Höhe und nach $\frac{4}{2}$ gerne herunter tritt; es folget alles ganz natürlich daraus, daß die Septime mit der Terzie major gerne eine Quarte steiget oder Quinte fällt, und daß die andern drey Griffe aus der Verwechselung der Stimmen dieses Septimen-Accordes entstehen.

Gang des Basses nach der verminderten Septime und den daher entstehenden Griffen.

§. 29. Nun wollen wir auch den Griff mit der verminderten Septime hersetzen, und wieder durch die Verwechselung der Stimmen drey andere Griffe daraus herleiten:



Aus

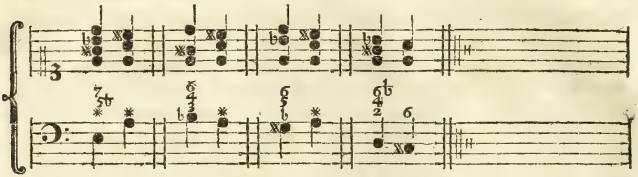
Aus diesem Septimen-Griff entstehet nun wieder der Griff $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$, doch mit dem Unterscheid, daß wir hier eine Falsam haben, wie Heinichen diese Benennung brauchet, wenn ein Intervallum in seinen gehörigen Graden ein Semitonium minus zu viel oder zu wenig hat. Wenn nun ein solches Intervallum, das einen halben Ton zu viel, und eines, das einen halben Ton zu wenig hat, bey einander sind, und sich zugleich hören lassen, so gibt solches harte Sätze oder Griffe und haben vor allen andern einer Resolution nöthig; wobey es denn vornemlich darauf ankommt, daß das **verkleinerte** Intervallum **herunter** und das **vergrösserte herauf** gehet, nach den Regeln, welche wir §. 23. gegeben haben. Im ersten und vierten Exempel steckt die Falsa im Baß, und im zweyten und dritten Exempel im Griff der rechten Hand. Es gehet der Baß nach der Septima diminuta oder falsa gemeiniglich einen Grad in die Höhe; dahero es denn auch kommt, daß die Folge des Basses bey den daher geleiteten drey andern Sätzen eine andere Ziffer über sich hat, als bey denen die aus dem Griff der kleinen 7 mit der grossen Terzie kamen, wie aus den Exempeln zu ersehen; welches ein Liebhaber sich wohl zu merken hat. In moll-Tönen kommen solche Sätze am ehesten vor. Im ersten und vierten Exempel bey *a*, sind die Griffe Quinten-weise, dieses will man anietzo, sonderlich beym galanten Accompagnement, nicht mehr gelten lassen: es ist aber das erste Exempel zu entschuldigen, weil auf einer kleinen Quinte eine grosse im **Heruntergehen** folgen darf. Das vierte möchte eher eine Verbesserung bedürfen, weil hier nach der kleinen eine grosse Quinte im **Heraufgehen** folget, welches nicht erlaubt ist. Man lasse also im Griff $\frac{6}{4}$ zu *a* die Octave $\bar{a}$ weg, und bediene sich bey $\bar{f}$ des Vnisoni, so ist alles rein. Ein Anfänger würde zu thun finden, sich zu hüten, daß sich in den Griffen nicht zuweilen solcher Art Quinten-Griffe solten einschleichen. Wer mit dem nothwendigen fertig ist, der kan sich hernach auch des manierlichen befleissen, und auch solche kleine Fehler vermeiden lernen; deswegen ich denn allhier auch den Griff immer einerley gelassen habe, um desto deutlicher zu seyn: indessen habe dieses doch anzeigen wollen.

Von den Falsis.

Griffe, die in sich Quinten in einer Folge machen, sind nicht gut.

§. 30. Es haben die Falsæ ihren Ursprung aus den uneigentlichen Accorden: als welch ein falscher wunderlicher Accord wäre es, wenn ich zu *e*, die Quinte minor $\bar{b}$, und die Tertie major $\bar{gis}$ und die 8 $\bar{e}$ anschlagen wolte; item zu *gis* die Quinte minor $\bar{d}$ und die Tertia diminuta $\bar{h}$ und dazu die Octave *gis*. Das sind nun zwar keine wohlklingende Griffe, allein, wenn ich hiezu eine kleine Septime nehme, so entstehen Griffe, welche noch wohl zuweilen erscheinen, ja, worin sich manche verlieben, wofür aber Ungeübte erschrecken. Wir wollen dem wunderlichen Griff zu *e* eine kleine 7 geben, und unsere drey Griffe wieder daraus herleiten:

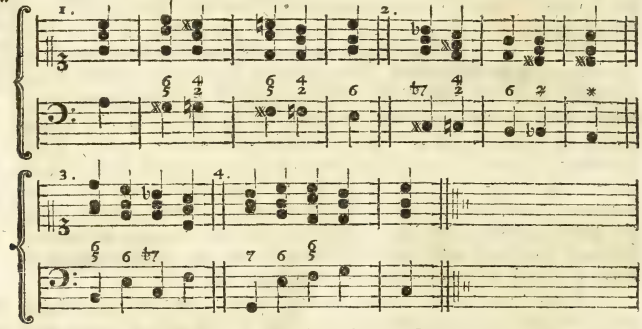
Ursprung der Falsarum aus uneigentlichen Accorden.



Es ist dieser Satz aus *d moll*, das *gis* im Griff zu *e* ist hier nicht das Semitonium unterwerts zu *a*, sondern chorda elegans in *d moll* (vide Cap. II. §. 17 — 20.) und *b* ist die in *d moll* befindliche Sexta minor; überhaupt verursachet der Gebrauch der zierlichen Töne, wovon l. c. nachzusehen, solche enharmonische Griffe, die aber nach der Kunst und zu rechter Zeit müssen angebracht werden. Wir dürfen uns in dieser Sache nicht länger aufhalten; genug, wir haben nun gesehen, wie die Resolution der kleinen 7, der $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{2}$ anzustellen, und zwar alle diese Griffe nach dreyerley Arten, wie aus den Exempeln zu sehen.

Der Baß fällt auch wol einen halben Ton.

§. 31. Hiezu fügen wir noch folgende Exempel:

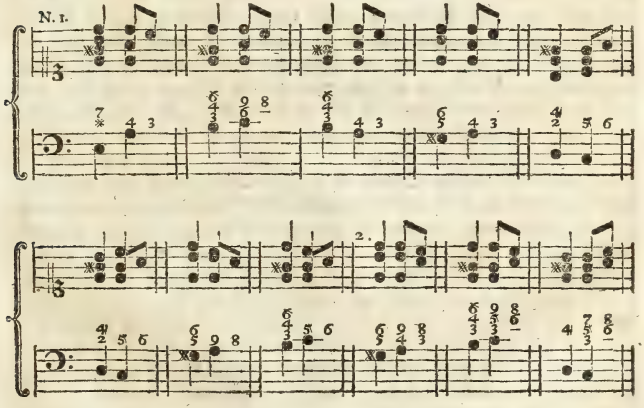


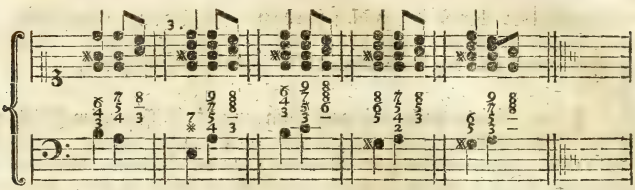
Erläuterung. Bey N. 1. gehet der Baß nach $\frac{6}{5}$ einen halben Ton herunter, als von *gis* nach *g*, da denn *g* den Griff $\frac{4}{2}$ hat; hier ist das *a* welches nach *gis* folgen solte zierlich ausgelassen. Eben so bey N. 2, wo nach *cis*, *d* folgen müßte, ist gleich *c* genommen; und *d*, welches einen reinen Accord mit der grossen Terzie haben solte, zierlich ausgelassen. N. 3. solte im Baß nach *H*, *c* folgen mit einem reinen Accord; an dessen statt ist hier *e* mit der 6 genommen, welcher Sexten-Griff aus der Stimmen-Verwechselung eines reinen Accords

cords entstehet; eben so ist bey N. 4 bey dem *e* eine Stimmen-Verwechselung vorgenommen, und statt *c* das *e* im Baß genommen worden. Dergleichen kommt nun bey Resolution der Dissonanzien sehr oft vor.

§. 32. Anietzo wollen wir noch sehen, wie die Dissonanzien-Griffe wieder Gelegenheit zu andern Dissonanzien-Griffen geben können. Wir haben eben gesehen, wie durch die Verwechselung der Stimmen eines Septimen-Griffes drey andere Dissonanzien-Griffe entstehen, da denn die erste Dissonans erst in der letzten aufgelöset wird; (vide 1sten Abschn. Cap. XIV. §. 7. und sonderlich den 7ten Tact des daselbst befindlichen Exempels) die Auflösung aber muß geschehen und geschicht in diesen Griffen erst, wenn der Baß einen Ton nimt, der nicht im Dissonanzien-Griff enthalten gewesen; (siehe das Exempel §. 27.) thut der Baß nun dieses, so siehet es der rechten Hand frey, aus dem vorigen Dissonanzien-Griff einen Ton, oder wohl gar zwey bis drey Töne zu dieser neuen Baß-Note liegen zu lassen, dadurch denn eine neue Dissonans entstehet, die ihre richtige Resolution wieder haben muß. Allhier könten nun der Exempel ohne Zahl gegeben werden, wir wollen aber bey unsern vier Dissonanzien-Sätzen bleiben, so werden wir finden, wie fast alle gebräuchliche Dissonanzien darin durch dieses Mittel werden vorkommen.

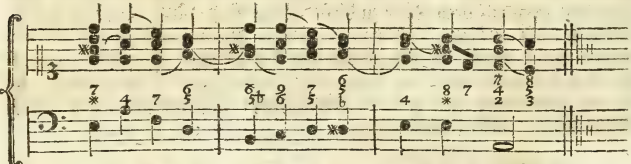
Wie vor der Resolution die Baß-Note oft erst wieder eine Dissonanz bekommt.



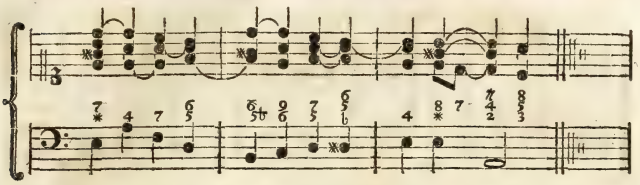


Hieraus sehen wir nun, wie statt der 3 erstlich die 4, statt der 8 erstlich die Septime major oder 9, statt der 6 erstlich eine Quinta superflua genommen worden. Auf eben diese Weise kan man es auch mit den Exempeln §. 29. und 30. machen, wie ein Liebhaber zu seinem Vergnügen und Nutzen anietzo leicht selber wird thun können, wir dürfen uns nicht dabey aufhalten. Es kan aber die Dissonanzien-Folge sich noch weiter erstrecken, als:

Wie eine Folge von Dissonanzien Statt haben kan.



Hier wird aus einer Dissonanz immer wieder eine neue, die im vorhergehenden Griff ihre ordentliche Præparation und im folgenden ihre regelmässige Resolution findet; **ich habe hier die *Resolution* einer ieden *Dissonans* durch Bogen angezeiget**, als der Bogen zu Anfang von $\overline{gis}$ nach $\overline{a}$, zeiget die Resolution der grossen Terzie, die über sich gehet; von $\overline{a}$ nach $\overline{c}$ zeiget die Resolution der kleinen 4 in die Terzie $\overline{c}$, der Bogen von e nach f die von der grossen 7 über sich, der Bogen von $\overline{a}$ nach $\overline{gis}$ zeiget die Resolution der Quinte im Griff $\frac{6}{5}$ nemlich unter sich; der von $\overline{f}$ nach $\overline{e}$ zeiget die Resolution der kleinen Quinte f unter sich; der von $\overline{d}$ nach $\overline{c}$ die Resolution der None in die 8 unter sich; der von $\overline{c}$ nach h zeiget die Resolution der kleinen Septime zu d unter sich; item der von f nach $\overline{e}$ zeiget die Resolution der verminderten Terzie zu *dis*; der von a nach gis zeiget die Resolution der Quarte zu e, und endlich der Bogen bey h a zeiget beydes, die Resolution der 2 und der 7 in die Octave, und der untere Bogen zeiget die Resolution der Quarte in die Terzie. Hieraus siehet man nun, daß die Resolution der Dissonanzien in diesem Exempel seine Richtigkeit habe; man besehe die §. 25. gegebene Exempel, worin auch oft eine Dissonans in die andere verwandelt und aufgelöset wird. Jetzt wollen wir auch anzeigen **durch einen Bogen**, wie in unserm Exempel eine iede Dissonans im vorigen Griff **ihre** *Præparation* findet, als:



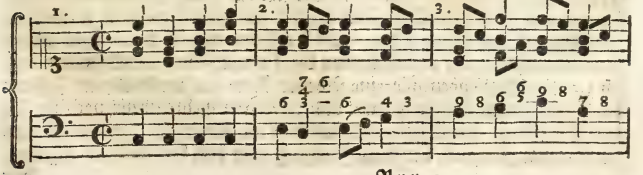
Hier wird aus der 7 zu *e* die 4 zu *a*, aus der Quinte zu *a* die 7 zu *f*, aus der 3 zu *f* die Quinte zu *d*, aus der 3 zu *d* die Quinta falsa zu *H*, aus der 3 zu *H* die 9 zu *c*, und so weiter, wie die Bogen anzeigen.

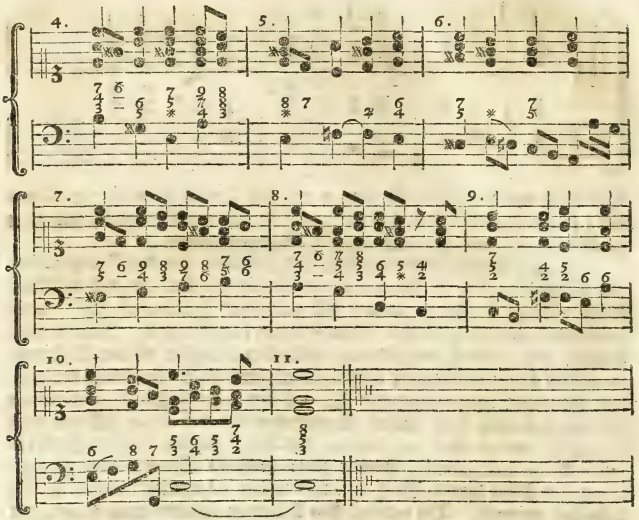
§. 33. Anietzo meyne gnug gesagt zu haben von der Præparation und Resolution der Dissonanzien, der Raum erlaubet mir auch nicht ein mehreres hinzu zu fügen; es kan diß auch schon hinlänglich seyn, einem Liebhaber einen hinlänglichen Begriff davon beyzubringen. Nun ist auch andem, daß in den Compositionen geschickter Künstler oft ein Dissonanzien-Griff ganz unpräpariret und unvermuthet vorfällt, worinnen mannigmal eine harte Falsa vorhanden ist; sind bey einer solchen Composition Wörter zu singen, so ist solches oft geschehen den Affect der Wörter auszudrucken; wovon die Composition des Herrn **Bachs** über die **Gellertschen Oden** viele herrliche Proben gibt: selbst im Wernigeröder Choral-Buch sind solche fremde Griffe hin und wieder angebracht, wohin ich den Liebhaber verweise. Die betrüglichen Cadenzen gehören auch hieher, als wo statt des gehoften Grund- oder Final-Tones sich oft ein ganz fremder unerwarteter Ton, wohl gar mit einer Dissonans hören lässet, und den Zuhörer auf eine angenehme Weise betrieget. Hievon habe nun auch etwas erwähnen und einige Exempel solcher betrüglichen Cadenzen geben wollen, allein es bleibet dieses auch auf einer andern Zeit ausgesetzet.

Man findet oft Dissonanzien ganz unpräparirt und unvermuthet.

§. 34. Den Inhalt von allem was bishero abgehandelt worden, vornemlich dieses ganzen Capitels von den Dissonanzien und deren Præparation und Resolution wollen wir zum Schluß in ein kurzes Exempel verfassen und die Griffe darüber ausschreiben:

Inhalt des ganzen in einem Exempel.





Transponiren dieses Exempels.

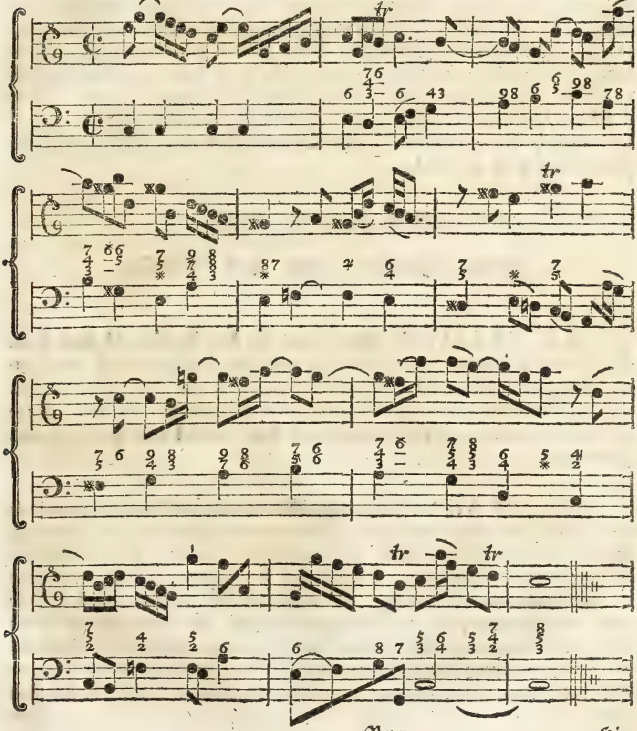
Es könte dieses Exempel eine gute Uebung seyn, sonderlich wenn es in andere Ton-Arten, als in *b dur*, *d dur* und *es dur*, von einem Liebhaber transponiret würde; solches überlasse eines ieden Lust und Fleiß, im ersten Abschnitt werden ihm die in andere Ton-Arten transponirte Exempel schon Anweisung zur Transposition geben.

Was in diesem Exempel enthalten.

Ich habe in diesem Exempel die Ziffern mit Fleiß ein wenig gehäufet, und werden wenig Griffe seyn, welche nicht auch darinnen sind; der erste Tact zeiget die drey Haupt-Accorde, im neunten-Tact sind Wechsel-Noten oder Transitus irregularis, wie auch im sechsten Tact über *c*, da hätte auch über *H* eine 6 stehen können; Transitus regularis ist im zweyten und zehnten Tact; im fünften Tact haben wir eine gebundene Baß-Note mit der Secunda superflua, in eben diesem Tacte ist bey ersten *f* bey *a* der Vnisonus um die Secundam superfluam zu meiden; im vierten kommt die Verwechselung der Stimmen vor; im zehnten Tact haben wir eine stehende Note mit verschiedenen Ziffern; die Dissonanzien sind präpariret und resolviren mehrentheils noch zur selben Baß-Note, im fünften und sechsten Tact aber nicht. Es ist also dieses Exempel gleichsam der kurze Inbegriff von dem was bishero abgehandelt

delt wörden. Wir wollen eine Ober-Stimme dazu ſetzen, damit man Gelegenheit hat, ſich im ungeſäumten Treffen aller dieſer Griffe zu üben; denn ſo lange einer vor ſich alleine ſpielet, zaudert er (oft ohne ſein Wiſſen) bald hie bald da; ſpielet er aber in Geſellſchaft, oder hat ſein Exempel eine Violin oder Traverſe, die er begleiten muß, ſo lernet er hiedurch ſeine Fehler am beſten kennen, und hat ſein Vergnügen daran, wenn er es im Tact weiß zu ſpielen.

Mäſſig.



Eben dieſes Exempel mit einer Violin.

Hiemit schliesse dieses wichtige Capitel, welches zwar ziemlich lang geworden, allein diese Haupt-Materie forderte eine etwas weitläuffige Abhandlung und verschiedene Exempel. Bey den Exempeln wo eine Violin über stehet, erinnere nochmalen, daß es sehr gut wäre, wenn man den Baß allein aussetzte und die Violin auch: man bekömmt sonst, ehe man es weiß, eine geheime Stütze an der Ober-Stimme, was den Tact anlanget; und man bleibet ungewohnt, nach einem blossen Baß den General-Baß zu schlagen, welches doch von einem Accompagnisten gefordert wird. So bald einer nun merket, daß es ihm leichter und bequemer ist, den General-Baß zu schlagen bey einer über den Baß stehenden Stimme, so bald muß er sich dieser Stütze selbst berauben; ist ihm aber beydes einerley, so schadets nicht, sondern ist in Ansehung der Lage der Hand nützlich, weil er dadurch in Stand gesetzet wird, die Höhe der Haupt-Stimme in seinen Griffen nicht zu überschreiten. Beym manierlichen General-Baß Schlagen ist es sehr nützlich, die Ober- oder Haupt-Stimme eines musicalischen Stückes über seinen Baß zu haben.

Warum diese Exempel nach ihrem blossen Baß auszuschreiben sind.

CAPVT VII.

Vom Pausiren und den Pausen.

Gelegenheit zu diesem Capitel.

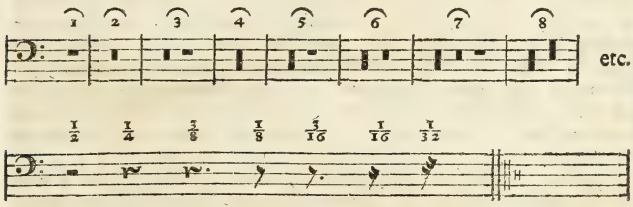
§. 1. Ich habe versprochen, apart von den Pausen und vom Pausiren etwas zu handeln, vielleicht findet mancher Anfänger noch einen guten Rath darin; denn ich rede ja mit Ungeübten und mit solchen, die sich selbst informiren wollen, denen zu gefallen und zu dienen habe dieses Buch geschrieben; es mag derohalben auch ein klein Capitel vom Pausiren darinnen seyn.

Man muß accurat pausiren lernen.

§. 2. Es ist einem Accompagnisten unumgänglich nöthig pausiren zu können, das heißt: mit seinem Instrumente aufzuhören, so lang oder kurz als ihm in seiner Stimme oder auf seinem Blatte, durch gewisse Zeichen ist angedeutet worden. Es sind fast keine Concerte, Cantaten und andere, sonderlich vielstimmige, musicalische Stücke, worin nicht bald diese bald jene Stimme pausiren oder schweigen muß, wo denn auch die Reihe oft an den Accompagnisten kömmt, daß er nemlich etliche Tacte schweigen muß, da denn an seiner statt ein ander Instrument die Grund-Stimme um eine Octave höher spielet; denn ob gleich alsdenn der Baß, der das Fun-

Fundament der ganzen Harmonie ist, schweiget, so muß doch eine andere Stimme dessen Stelle vertreten, damit man nicht eine blosse Melodie ohne Harmonie höre. Doch weil die Veränderung bey der Music die schönste Wirkung hat und sehr geliebet wird, so schweigen zuweilen wohl alle Stimmen und Eine alleine lässet sich hören, ja es wird wohl, ie nachdem es sonderlich in Cantaten, der auszudruckende Affect mit sich bringet, eine General-Pause gemacht, da das ganze Chor auf eine kurze Zeit schweiget.

§. 3. Wir haben im ersten Theil unsers Clavier-Spielers im 3ten Abschn. im XII. Capitel die Zeichen des Stillschweigens oder die verschiedene Arten von Pausen, wenn sie nicht über einen ganzen Tact dauren, angezeiget. Allein ein Accompagniste muß oft mehr als Einen Tact, ja mannigmal eine ganze Menge derselben pausiren. Daher wir denn zu denen im ersten Theil befindlichen Pausen-Zeichen noch einige hinzufügen wollen. Von den Zeichen der Pausen.



Im $\frac{12}{8}$ Tact findet man oft hinter einer Viertel-Pause einen Punct, dadurch denn die Pause um die Helfte verlängert wird und drey Achtel gilt. Die Ziffern, welche man über die langen Pausen setzet, besparen einem das Addiren, über die Brüche des Tactes, oder wenn nur ein Theil von einem Tacte soll pausiret werden, werden die Zahlen nicht geschrieben, daher man solche wohl muß kennen lernen, vornemlich die Viertel-Pausen, deren Schreib-Art bey allen nicht einerley ist, ie nachdem es sich der Schreiber hat angewöhnet, wie ich denn die Figur einer Viertel-Pause wohl also gefunden, gleich einer umgewandten Achtel-Pause. Diß sind aber Kleinigkeiten, womit man bald kan fertig werden.

§. 4. Ob nun gleich solche Signaturen der Pausen gar leicht sind kennen zu lernen, so ist es doch für einen Ungeübten schon schwer genug, pausiren kan. Wer erst recht

das

das rechte Tempo zu treffen, darin er nach einer Pause wieder anfangen soll. Es kömmt hier darauf an, daß man den Tact inne hat und erst Tact-mässig spielen lernet, eher wird man auch nicht accurat pausiren können; man muß unter währendem Pausiren, sonderlich wenn man viele Tacte zu schweigen hat, dahin sehen, daß man die Tact-mässige Bewegung (ich meyne hier keine unanständige Bewegung des Cörpers, sondern eine innerliche bey der äusserlichen moderaten Bewegung der Füsse) nicht verliere. Ein Anfänger, der die Achtel hat abzehlen gelernet, kan die Achtel aller zu pausirenden Tacte ganz geheim im Sinn abzehlen, und etwa so oft ein neuer Tact anfänget, einen Finger seiner Hand einbiegen, so weiß er an seinen Fingern wie viel Tacte er schon pausiret hat. Er muß aber bey einerley Methode bleiben, so daß er entweder zu Anfang oder am Schluß eines Tactes einen Finger krümmet, sonderlich wenn er viel Tacte zu pausiren hat; er hätte nemlich 5 Tacte zu pausiren, so thut er am besten, daß er zu Anfang des ersten Tactes, worauf bey Abzehlung der Achtel die Zahl **Eins** folget, den Daumen in seiner Hand bieget, zu Anfang des andern Tactes bieget er zu dem Daumen den vörder Finger, und so weiter, bis seine fünf Finger geschlossen; hat er nun nicht mehr als fünf Tacte zu pausiren, so muß er diesen fünften Tact vor allen Dingen erst aus pausiren. Sind aber mehr Tacte zu pausiren, so fängt er mit den fünf Fingern seiner Hand wieder aufs neue an, da er denn leicht behalten kan, wie oft er aufs neue den Daumen gebogen. Wer aber nun schon eine Fertigkeit im Tact besitzet, der nennet nur in sich die Zahl des Tactes, den er zu pausiren anfängt. Geschicht es nun, wie es denn oft geschicht, daß er in dem vorhergehenden Tact nur Ein Viertel hat zu machen gehabt, den folgenden Tact aber ganz zu pausiren und vom dritten Tact nur ein Achtel zu spielen mehr übrig hat, so hat man im Anfang Vorsichtigkeit nöthig, damit man nicht zu frühe wieder anfange, sondern wohl wisse daß man hier bey nahe drey Tacte zu pausiren habe. Ein Anfänger kan beym Pausiren nicht sorgfältig und vorsichtig genug seyn, und muß sich sonderlich bemühen Tact-vest zu werden; man gebrauche das Hülfs-Mittel, welches ich im ersten Theil meines Clavier-Spielers vorgeschlagen habe, und zehle in sich, sonderlich wenn die Baß-Stimme in Achteln gehet, die Achtel in aller Stille ab, damit einem beym Pausiren die Zeit-Maasse eines Achtels möge bekant seyn und bleiben.

Hülfs-Mittel, accurat pausiren zu lernen.

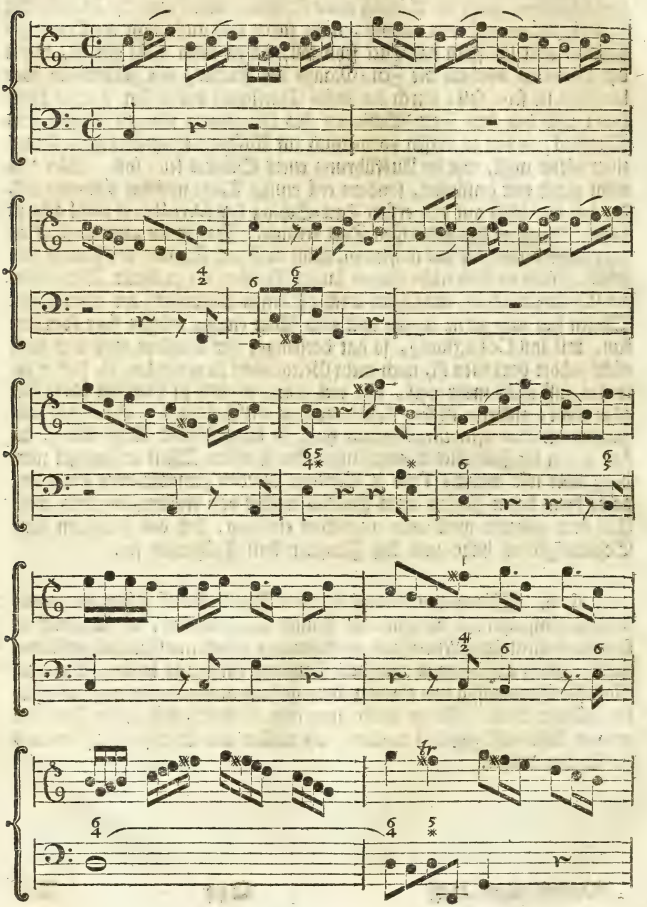
§. 5. Wer noch nicht vest in seinen Schuhen stehet, wie man zu sagen pfleget, und noch keine Uebung im Pausiren hat, der solte viel lieber immerhin fortspielen, als pausiren; sonderlich wenn kleine Pausen mitten im Tact, oder viel

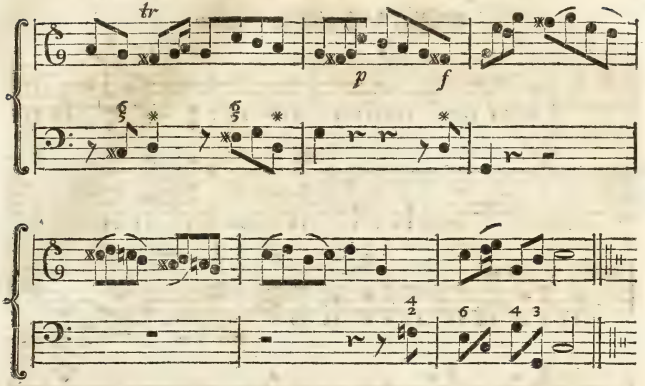
Das Pausiren hat seine Schwierigkeiten.

viel Tacte nach einander zu pausiren vorkommen. Am incommodesten ist das Pausiren, ganz im Anfang eines Stückes, wenn man die Mensur der Noten, welche gespielet werden, nicht siehet und auch nicht weiß, wie geschwind oder langsam der Tact seyn soll, da es denn wohl gut ist, wenn der Director vorhero die Zeit-Maasse des Tactes, wie geschwinde oder langsam sie seyn soll, durch ein leises Vorsingen des ersten Tactes kund thut; und hat das Tact-Schlagen des Directoris einigen Nutzen und Vortheil, so hat es diesen vornemlich im Anfange eines Stückes, damit einer gleich wisse, wie die Ausführung eines Stückes seyn soll. Wer also nicht gleich mit anfänget, sondern erst einige Tacte nachher eintreten soll, der hat vor allen auf den ersten Tact-Schlag des Directoris wohl acht zu haben, damit er den gehörigen Tact erfahre. Ja, wenn zum Unglück einige unter denen, die mit musiciren, selbst in ihrem Spielen des Tactes verfehlen, (denn es sind nicht immer lauter Meister, die zu ihrem Vergnügen ein Concert machen, man nimt auch oft einen Anfänger, der einen guten Willen hat und gerne lernen will und schon einiger massen fort kommen kan, mit ins Collegium), so hat derjenige, der pausiren muß und noch nicht geübet darinnen ist, noch mehr Gelegenheit zu verfehlen, so, daß er zuweilen fast nicht mehr weiß, wie viel Tacte er noch zu pausiren übrig hat oder nicht, alsdenn ist sein Fehlen auch zu entschuldigen. So lange nun iemand im Collegio eine Partitur hat, so lange bleibet Rath übrig, da kan einem die Zeit wieder anzufangen durch einen Wink angezeiget werden: aber wie manche Trio ja Concerte werden gemacht ohne Partitur, da es denn beym Fehlen eines Gliedes wieder von Anfang angehen muß. Aus dem gesagten wird man nun schon einsehen, daß das Pausiren seine Schwürigkeiten habe, und daß Pausiren kein Faullenzen sey.

§. 6. Wir wollen einmal ein klein Probe-Stück geben, worin wir dem Accompagnisten verschiedene Pausen geben wollen, ob ich gleich in keinem musicalischen Lehr-Buch ein deswegen gegebenes Exempel gefunden habe. Man kan hieraus doch das Pausiren ein wenig lernen, wenn die Melodie Tact-mässig von einem andern gesungen, oder besser, auf der Violin gespielet wird. Ferner wird einer nun einsehen, daß beym Pausiren genaue Acht muß gegeben werden; wir wollen das Exempel hersetzen und die Violin drüber. Uebungs-Exempel, das Pausiren zu lernen.

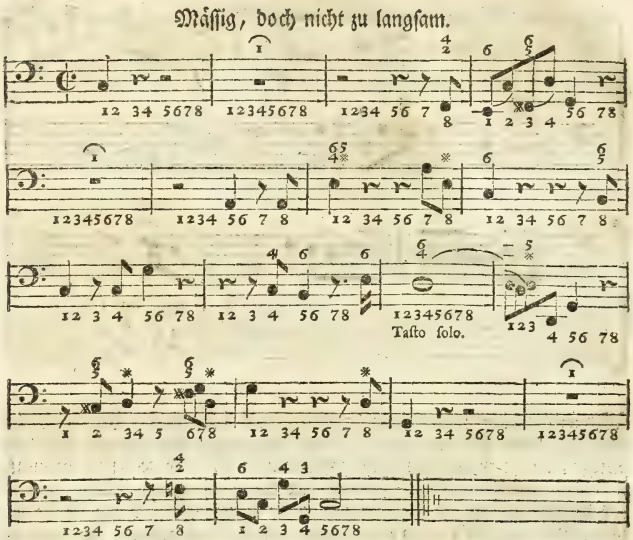
Mässig, doch nicht langsam.





Wir wollen aber dieses Exempel auch nur nach dem blossen Baß hersetzen, denn die Ober-Stimme gibt hier dem Accompagnisten eine gar zu grosse Stütze, daran er sich aber nicht gewöhnen muß, oder er lernet niemals pausiren, indessen muß der Violinist hier den Tact treten. Man übe sich bey diesem Exempel im Zehlen von 1 bis 8: dieses zu erleichtern, habe ich hier erstlich die Ziffern von 1 bis 8 unter iedem Tact gesetzet, da denn so wohl eine iede Pause als Note ihre Zahl oder Zahlen hat; zum andern habe der Violin, wenn sie ohne Baß alleine gehet, mit Fleiß eine solche Mensur gegeben, die das Zehlen der Achtel nicht hindert, sondern unterstützet, einige Stellen, wo Puncte und Viertel stehen, ausgenommen.

Das Abzählen der Achtel ist hier nützlich.



Das Vorſchlagen der rechten Hand zu einer kleinen Pauſe gehet nicht immer gut an.

§. 7. Wir haben oben Cap. IV. §. 9. geſagt, daß man zu einer Note, welche eine kurze Pauſe, als etwa eine Achtel-Pauſe, vor ſich hat, mit der rechten Hand, um eine egale Menſur zu erhalten, zur kleinen Pauſe den Griff zur folgenden Note anſchlagen könte: allein allezeit erlaubet es die Ober-Stimme nicht. Hier kan es geſchehen Tact 6, zu der Achtel-Pauſe vor *A*; Tact 9, zu der Achtel-Pauſe vor *c*; Tact 10, zu der Achtel-Pauſe mit einem Punct vor *e*; Tact 13 vor *cis* und endlich zu der Achtel-Pauſe vor *f* Tact 17. Hingegen leidet es die Ober-Stimme nicht, daß der Griff zur Pauſe angeſchlagen wird, Tact 3 bey *F*, Tact 8 bey *H*, Tact 10 bey *c*, Tact 13 bey *fis* und Tact 14 bey *d*. Es nimt ſich oft auch beſſer heraus, wenn die rechte Hand ſolche kurze Pauſen mit machet, und mit derſelben zugleich eintritt, als hier Tact 3 bey *F*. Denn da könte zwar, wegen der Ober-Stimme *d*, die rechte Hand vorſchlagen zur Pauſe, weil diß *d* doch im Griff $\frac{4}{2}$ zu *F* vorhanden iſt, allein das erſte iſt hier doch beſſer, damit das Tutti (tutti zeiget an, daß alle Stimmen mit einander ſich hören laſſen ſollen, entgegen geſetzet dem Worte Solo, allein, dadurch angezei-

gezeiget wird, daß eine Stimme allein, doch gemeiniglich mit einer leisen Begleitung einer Baß-Stimme, sich soll hören lassen) desto merklicher und zu rechter Zeit einfalle. Zu gar kurzen Pausen, als zum Sechszehntheil, aber darf die rechte Hand immer den folgenden Griff anticipiren, wie aus dem Exempel N. 8. im 5ten Capitel §. 27. dieses Abschn. zu ersehen. (item ibid. §. 27. N. 7.). Bey dieser Gelegenheit kan man wieder nachsehen, was Cap. IV. §. 9. von den bezifferten Pausen ist gesagt worden.

§. 8. Es wird an sich freylich eine schlechte Lust seyn, dieses Exempel vor sich allein nach dem blossen Baß zu üben, weil man so oft darin schweigen muß; wer die Violin-Noten kennet und darnach seine Hand-Sachen eben so gut, als nach den Discant-Noten spielen kan (als worin sich ein ieder Liebhaber zu üben hat) der mag es erstlich Tact-mässig als ein Hand-Stück vor sich spielen, und hernach einem andern die Melodie zu spielen oder zu singen überlassen, da er denn erst Gelegenheit hat sich im Pausiren zu exerciren. Die Griffe sind leicht, und wird man sie schon finden und treffen können, nachdem schon so viel davon gehandelt worden. Was die Lage der Hand betrifft, so setzet es hier wenig Schwürigkeit, weil die vielen Pausen Freyheit geben, die Hand nach eigenen Gutachten wieder einzusetzen, nach der 4ten Reg. des 3ten Cap. §. 3. dahero finde nicht nöthig länger hiebey stehen zu bleiben. Schließlich rathe einem Ungeübten, wo möglich, sich an Tact-veste Leute zu halten und mit denen zu spielen, damit er einen egalen Tact halten lernet: welches aber nicht geschehen kan, wenn er mit solchen Leuten oft spielet, die selber keinen Tact haben, sondern bald eilen, bald wieder den Tact ziehen und schleppen; bey solchen Leuten nun wird ein Anfänger leicht verdorben, die nehmen es nicht genau mit dem Tact; einem andern aber ist das Variiren im Tact unerträglich. Diß mag genug seyn vom Pausiren; Uebung und Naturell bringt Kunst. Wie dieses Exempel zu gebrauchen.

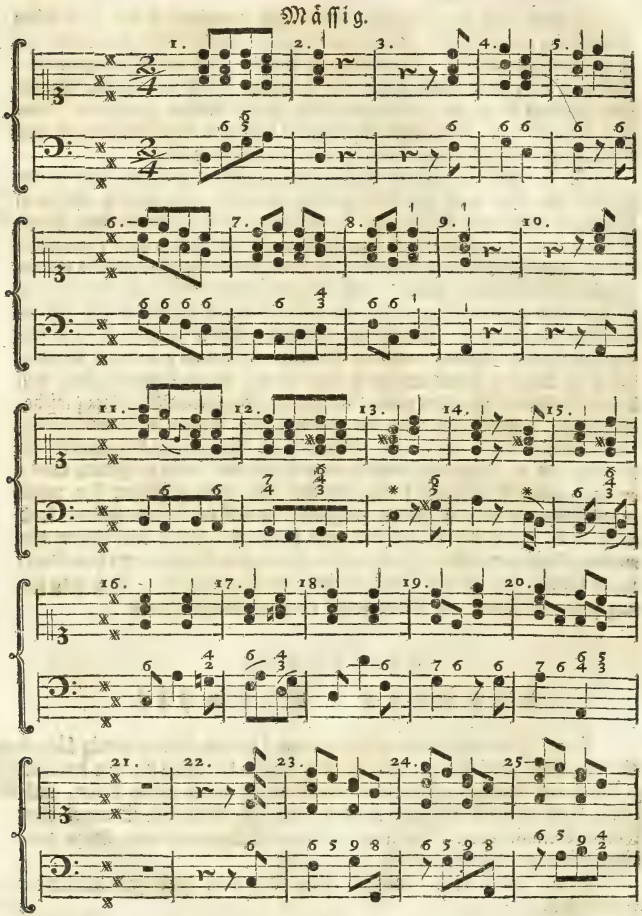
CAPVT VIII.

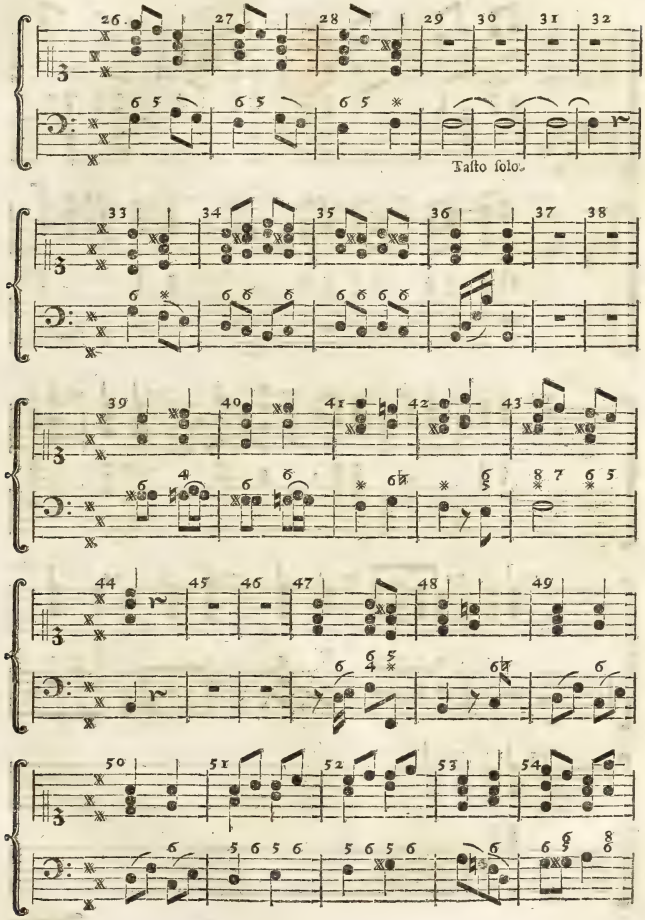
Uebungs-Exempel.

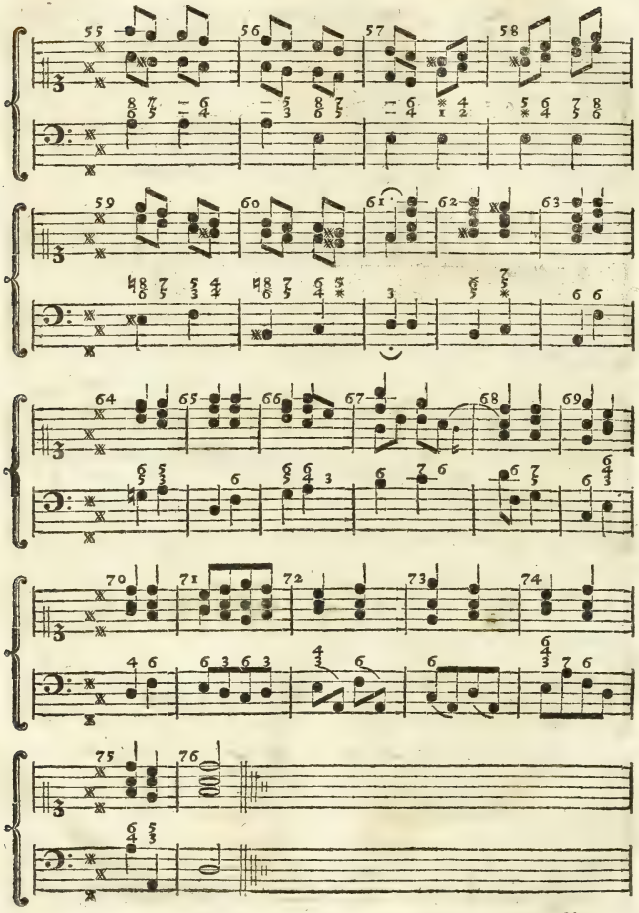
§. 1. Nun wollen wir etliche Exempel geben, die ein wenig länger als die vorigen seyn sollen. Wir werden erstlich den Baß mit den darüber geschriebenen Griffen von einem ieden Exempel voran gehen lassen, und einige Anmerkungen darüber machen, hernach demselben Exempel eine Violin-Stimme geben, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich zu probiren, ob er es auch Tactmässig spielen kan. Einrichtung dieser Exempel.

§. 2. Das erste Exempel mag aus dem sehr gebräuchlichen *D dur* seyn. Das erste Exempel.

Mäſſig.




Taſto ſolo.



Anmer-

Anmerkungen.

1) In diesem Exempel gibt es Pausen, als da schweigen beyde Hände stille, Tact 9. 21. 37. 38. 45. und 46. die rechte Hand aber schweiget Tact 29 bis 31. allein stille, da denn die linke Hand ihr *fis* (wozu mit dem kleinen Finger die Octave, das grosse *Fis*, kan genommen werden) liegen lässet, welches die Worte tasto Solo anzeigen; sonst sind hier auch verschiedene kleine Pausen, wozu die rechte Hand den Griff zur folgenden Note vorschlagen kan, ausgenommen Tact 14 zu *e*, da es wegen der Melodie nicht gut angehen kan. Wer dieses Stück zu seiner Uebung spielet, der hat eben nicht nöthig die langen Pausen zu pausiren, denn diß ist nur in acht zu nehmen, wenn nun die Violin die Ober-Stimme spielet. Die beyden Viertel-Pausen im 2. und 3ten, wie auch im 9. und 10ten Tact kan man beym allein Spielen auch nach Belieben überschlagen, und alsdenn wird aus zwey Tacten nur Einer. Von den Pausen,

2) Man hat den leichten Zwey-Viertel-Tact gewählet. Die beyden Striche im 8. und 9ten Tact über *d* und *A* zeigen an, daß diese beyden Töne mit ihren Griffen etwas kurz abgestossen sollen gespielet werden. Tact 61. haben wir ein Ruhe-Zeichen, da nach Belieben inne gehalten wird, und welche letzte Note auch länger darf ausgehalten werden, als es ihre Schreib-Art eigentlich mit sich bringet. Beym Wiederanfangen muß man seine gehabte Tact-Art oder vorige Zeit-Maasse wieder anheben, da denn ein wenig Tactirens wieder nöthig seyn möchte. kleinen Strichen, Ruhe-Zeichen,

3) Die durchgehende Noten sind hier durch Bogen angezeiget; als da ist Transitus regularis bey gradatim gehenden Noten, Tact 14. 26. 27. 33. 39. 40. ꝛc. bey springenden Noten Tact 15. 17. 36. 49. 50. 53. ꝛc. Den Transitum irregularem haben wir hier nicht. durchgehenden Noten,

4) Im 16. und 18ten Tact hat der Baß eine Rückung, woran sich die rechte Hand aber nicht kehret, sondern in ihrer egalen Bewegung bleibet, da sie nemlich zur letzten Helfte des Baß-Viertels den Griff anschläget, dadurch denn der Signatur des letzten Achtels dieser beyden Tacte auch ein Genüge geschicht. Rückungen,

5) Stehende Noten mit verschiedenen Ziffern nach einander, finden wir Tact 43. und sonderlich von Tact 55. bis 61. allwo ein dreystimmiges Accompagnement am besten ist, und zwar nach der ausgeschriebenen Fortsetzung. und stehenden Noten.

6) Sonderlich erscheinen in diesem Exempel die Sexten-Griffe auf allerley Art, da bald die Sexte, bald die Terzie verdoppelt worden, gemeiniglich um den Mittel-Stimmen einen geschickten Gang zu geben, oder auch Der Sexten-Griff ist hier oft mit Verdoppelung der 3 oder 6.

auch um verbotene Octaven zu vermeiden. Wem Tact 22. bis 26. die Verdoppelung der Sexte etwas incommode werden solte (es kan ein Fehler der Hand, wenn die Finger nicht ausgewachsen sind, oder wenn man in seiner Jugend zu keiner Ausspannung der Finger gewöhnet worden, dergleichen oft unmöglich machen. Ein Knabe von 12 Jahren, dessen Finger zwar noch klein sind, kan es einem Erwachsenen von 27 Jahren, dessen Finger zwar lang genug, aber doch nicht zur Ausspannung gewöhnet, hierin zuvor thun) der kan hier zur Noth auch wohl die Octave statt der verdoppelten Sexte nehmen, weil Motus contrarius da ist. Es ist aber diese Verdoppelung Tact 4. 5. 11. 33. 67. und 69. nöthig; ein Liebhaber wird anietzo die Ursache leicht einsehen. Tact 33. hätte leicht zu einer ungeschickten Fortschreitung in den Mittel-Stimmen verführen können, dieses nun zu vermeiden, hat zu *g* die Terzie im Sexten-Griff verdoppelt werden müssen; allein Tact 41. ist der Vnisonus besser, als eine Verdoppelung der Sexte, es wäre sonst die grosse Terzie *ais* nicht in derselben Tenor-Stimme über sich gegangen.

Sexten-Folge.

7) Wir haben hier auch eine Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten, wo man nur dreystimmig spielet und die Octave Motu recto weg lässet als Tact 6. und 35. Im 34sten Tact haben wir Motum contrarium und die Octave mit genommen. Im 39. und 40sten Tact mußte die Octave nothwendig wegbleiben, denn die Verdoppelung eines fremden Creutzes ist nicht erlaubt; *ais* und *gis* entstehen hier durch ein fremdes *, wolte ich nun im Discant dieses *ais* und *gis* im Griff mit nehmen, und durch den motum contrarium die Octaven vermeiden, so hätte ich diß fremde * verdoppelt, nemlich ich hätte es einmal im Baß und einmal im Discant, deswegen läßt man am besten hier die 8 weg, an deren statt kan nun freylich die Terzie motu contrario verdoppelt (d. i. in der rechten Hand zweymal genommen) werden, indessen habe hier lieber den Vnisonum gewählet.

Wie ein fremd * nicht zu verdoppeln.

Sexta superflua.

Octava diminuta.

8) Tact 40 haben wir Sextam superfluam zu *g*, nemlich $\overline{eis}$, wozu hier nur die Terzie gehöret; im 59. und 60sten Tact haben wir Octavam diminutam, welche sehr selten vorkommt und als eine Dissonans unter sich resolviren muß, sie wird angedeutet wenn vor der 8 ein ♯ oder ♭ stehet. Im 61. Tact bey der ersten Note, wird das Accompagnement nur dreystimmig und dabey ist noch der Vnisonus. Man sehe selber zu, ob nicht bey Mitnehmung der Octave zu *d*, ein ungeschickter Gang von *eis* in *d* gekommen und die Terzie major, die doch so gerne herauf gehet, herunter gegangen wäre. Sonsten findet man hier auch die gebräuchlichsten Sexten-

ten-Griffe, als: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{2}$, 65, 56, daß man also hieraus diese Griffe kan kennen lernen.

9) Was die Præparation und Resolution der in diesem Exempel vorkommenden Dissonanzien betrifft, so wollen wir dabey noch ein wenig stehen bleiben, und eine nach der andern vornehmen. Von der kleinen und vollkommenen Quinte im Griff $\frac{6}{5}$ wissen wir, daß sie (ob sie gleich nicht immer darf präpariret seyn) unter sich resolviren müssen. Tact 13. hat *gis* $\frac{6}{5}$, die kleine Quinte *d* resolviret unter sich in *cis*. Tact 54, 62 und 64 ist die Resolution auch richtig; Tact 66 wird die Resolution ein wenig aufgehalten, und wird aus der Quinte erstlich eine Quarte zu *a*, welche unter sich in *cis* resolviret. Sonsten ist die Quinte Tact 1. 62. 64. und 66. präpariret, Tact 13 aber nicht. Vom Griff $\frac{6}{5}$.

10) Der Griff $\frac{6}{4}$ ist hier auch verschiedene mal, da denn die 4 immer im vorigen Griff gelegen, und im folgenden Griff wieder liegen bleibet, und also keiner Resolution bedarf, wie Tact 7, 12, 15, 17, 69, 72 und 74 zu sehen ist. Die Secunde der Ton-Art, hat, wie wir schon im ersten Abschnitt gesaget haben, Sextam maiorem über sich, dazu denn $\frac{4}{3}$ gehöret. Im 7, 17, 69, 72 und 74sten Tact hat *e* diesen Griff, weil allda die Ton-Art *d dur*, und *e* eine Secunde zu *d* ist. Tact 12 und 15 hat *H* diesen Griff, weil die Ton-Art da in *a dur* ausgewichen, und *H* die Secunde zu *a* ist. In diesem Griff wird die Terzie als eine Dissonans angesehen, und muß unter sich resolviren, wie hier in den angezeigten Tacten zu sehen ist. Tact 69 wird die Resolution der Terzie aufgehalten und geschicht erst bey der letzten Note des folgenden Tactes. Tact 35 kan zu dem *cis* auch $\frac{4}{3}$ genommen werden, denn *cis* ist die Secunde in *H moll*, darin das Stück hier ausgewichen ist. Gehet nach diesem Griff der Baß nicht mehr als einen Grad herunter oder herauf, so kan diese folgende Note nicht durchgehen, sondern muß einen aparten Griff haben, solches ist überhaupt von der grossen Sexte zu merken, es mag nun die Quarte dabey seyn oder nicht, vide Tact 7. 12. und 71. Springet aber die folgende Note eine Terzie oder Quarte, oder fällt eine Quinte, so gehet ein solches Achtel durch, siehe Tact 15, 17, 74 und 72. Im 74sten Tact stehet zwar über *a* eine Septime, man hat aber, sonderlich in geschwinder Zeit-Maasse, nicht nöthig, den Septimen-Griff zu *a* aufs neue anzuschlagen, weil er im vorigen Griff zu *e* enthalten und bloß aus Verwechselung der Stimmen entstanden ist. Vom Griff $\frac{6}{4}$. Dessen Sitz.

11) Die kleine Quarte, welche unter sich in Tertiam resolviret und die 5 und 8 zu sich nimt, finden wir Tact 70 über *d*, präpariret ist sie Von der kleinen 4.

Tact 69, in der Terzie zu *e* nemlich in *g*, und im 70sten Tact resolviret sie unter sich ins *fis*; der Baß *d* aber wartet die Resolution nicht ab, sondern gehet ins *fis* mit der 6. Wenn ich nun zum Sexten-Griff zu *fis* keine Octave genommen, sondern etwa die 6 verdoppelt oder den Vnisonum gebraucht hätte, so wäre die 4 zu *d* ohne Resolution geblieben; man muß derohalben zum Sexten-Griff nothwendig die Octave mit nehmen, so oft dadurch eine Dissonans entweder präpariret oder resolviret werden muß; wie wir bald weiter bey der Septime sehen werden. Im Griff $\frac{6}{4}$ resolviret die 4 auch immer unter sich, ob ihre Præparation gleich nicht immer nöthig ist, wie Tact 20, 47, 66 und 75 zu sehen. Ordentlicher Weise folget nach $\frac{6}{4}$ die Signatur $\frac{5}{3}$, da denn die Sexte sich, gleich einer Dissonans, in die 5 resolviret, und die 4 in eine 3. Wenn aber, wie hier Tact 66, nach der 6 keine 5, sondern allein nach der 4 eine 3 folget, so bleibet die 6 liegen und die 4 ist alsdenn nur als ein Vorschlag zur Terzie (die zum Sexten-Griff gehöret) anzusehen. Tact 12 haben wir über *H* die Signatur $\frac{7}{4}$: hier lieget beydes die 4 und die 7, und bleiben auch im folgenden Griff liegen, und stehen also beyde im Durchgang.

Vom Griff $\frac{6}{4}$.

Vom Griff $\frac{7}{4}$.

Was in Acht zu nehmen, wann der Baß eine Imitation hat,

oder wann beyde Hände in vnisono gehen.

12) Tact 39 und 40 imitiret der Baß, was die Violin in den beyden vorhergehenden Tacten, die der Accompagniste zu pausiren hat, gemacht hatte; dergleichen Imitationen (oder Nachahmungen) kommen nun wohl zuweilen selbst im Baß vor, da denn der Accompagnist dahin zu sehen, daß er einem geschickten Vorgänger gut, rein und lieblich wisse nachzuahmen. Tact 36 macht die Violin mit dem Basse die vier 16-Theile in Vnisono. In solchen Fällen kan die rechte Hand auch mit dem Baß in Vnisono (das ist, eine Octave höher als der Baß) spielen und alsdenn die Griffe verlassen. Hier wird nun wieder eine Geschicklichkeit erfordert, damit der Vnisonus in beyden Händen mit dem dazu spielenden Instrument rein und accurat heraus komme: unsere vier 16-Theile sind leicht, es kommen aber oft schwerere Gänge vor. Ob nun gleich beym Vnisono keine Griffe zu machen sind, so hat die Ausübung desselben schon seine Schwürigkeit und erfordert Uebung, um so viel mehr, ie seltener sich derselbe ereignet, aber eben deswegen von guter Wirkung bey den Zuhörern ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers finden sich im 1ten Abschn. Cap. XVII. kleine Exempel **zur Uebung für die rechte Hand**, ein Liebhaber übe diese auch mit der linken Hand und spiele selbige mit beyden Händen im Vnisono, wie auch die in diesem andern Theile im 1ten Abschn. Cap. II. § 27. befindliche Ton-Folgen aller dur und moll Ton-Arten.

13) Die Septime kommt hier auch etliche mal vor. Von der Septime, welche sich, wie hier Tact 55 und ferner, über einer stehenden Note befindet, wollen wir hier nichts sagen, weil sie keiner Præparation bedarf. Lasset uns aber diejenige Septimam ein wenig betrachten, welche zu ihren Neben-Ziffern nebst der Terzie entweder die 5 oder die 8, oder auch diese beyde Intervalla zugleich hat. Von der über sich resolvirenden grossen Septime haben wir hier kein Beyspiel. Die Septime, wenn sie ein Nachschlag der Octave ist, befindet sich hier Tact 43 und macht keine Schwürigkeit. Wir haben hier vornemlich mit der Septime zu thun, die einer Vorbereitung und Resolution bedarf. Tact 19 hat *g* die Septime, die sich gleich in Sextam resolviret, sie ist im vorigen Tact in der untersten Stimme bey *fis* präpariret, bleibt darinnen liegen und resolviret auch darin. Tact 20 hat *a* wieder 76: damit nun diese 7 möchte präpariret werden, so müßte die Octave zum Sexten-Griff zu *g* genommen werden, denn wer hier die Sexte verdoppelte, der bekäme keine präparirte Septime zu *a*. Tact 62 hat der Griff $\frac{6}{5}$ zu *H* die Octave bey sich haben müssen, um die 7 zu *cis* zu präpariren, und damit nun die Resolution in derselben Stimme geschehen möchte, so hat hier der Sexten-Griff zu *A* auch ganz vollstimmig seyn müssen. Tact 67 hat $\frac{7}{cis}$ 76. Im vorhergehenden Sexten-Griff zu *b* durfte (um, in Ansehung des vorigen Griffs zu *a*, die Octaven zu vermeiden) die Octave (wodurch sonst die Septime zu *cis* wäre bereitet worden) nicht mitgenommen werden, und doch mußte die 7 präpariret werden; dahero bedienet man sich in solchem Fall dieses Vortheils, daß man nemlich erstlich die Sexte verdoppelt, hernach aber in eben der Stimme die Octave nachschläget, alsdenn ist die 7 doch, ehe sie eintritt, präpariret, wie Tact 67 geschehen ist. Hieraus erhellet nun, wie man, so viel möglich, dahin sehen muß, daß die Dissonanzien immer mögen vorbereitet seyn. Die Resolution hat hier auch ihre Richtigkeit, weil die Baß-Note selbige abwartet und nachher eine 6 bekömmt. Tact 68 haben wir über *g* wieder eine 7, da denn der Baß die Resolution nicht abwartet. Die Vorbereitung der 7 hat erfordert, daß im Sexten-Griff zu *fis* die Octave liegen geblieben, denn *fis* ist die 7 zu *g*; damit nun diese 7 unter sich resolviren möchte, so hat zum Sexten-Griff zu *cis* die Terzie müssen verdoppelt werden. Tact 74 stehet über *a* eine 7, dieser Septimen-Griff entstehet zwar, wie wir in der 10ten Anmerkung gesehen haben, aus einer Stimmen-Verwechselung, und darf auch nicht wieder angeschlagen werden, allein die Resolution der 7 muß doch richtig geschehen, wie hier aus der Septime $\frac{7}{g}$ die Sexte *fis* wird.

Von der Septime, und zwar von ihrer Präparation und Resolution.

14) Im 23, 24 und 25sten Tact finden wir die None; ihre Præparation ist richtig, sie entstehet hier aus der Terzie der vorigen Baß-Note,

Von der None.

(daß sie nicht aus der Octave des vorigen Griffes darf präpariret werden, ist Cap. VI. §. 25. bey der Resolution der None gezeiget worden); ihre Resolution ist auch in Octavam in derselben Stimme. Tact 25 wartet der Baß die Resolution der None wieder nicht ab, sondern gehet zu früh herunter nach *a* mit $\frac{4}{2}$, indessen bleibet die Resolution der 9 doch ungekränkt, wie aus den ausgesetzten Griffen erhellet, denn da wird aus der None $\frac{9}{7}$ die Octave $\frac{8}{}$, welches bey dem heruntergehenden Baß die Secunde anietzo ist. Die Verdoppelung der 6, bey der vor dem Nonen-Griff hergehenden Baß-Note, schicket sich bey einem vierstimmigen Accompagnement am besten.

Beschaffenheit der Melodie zu diesem Exempel.

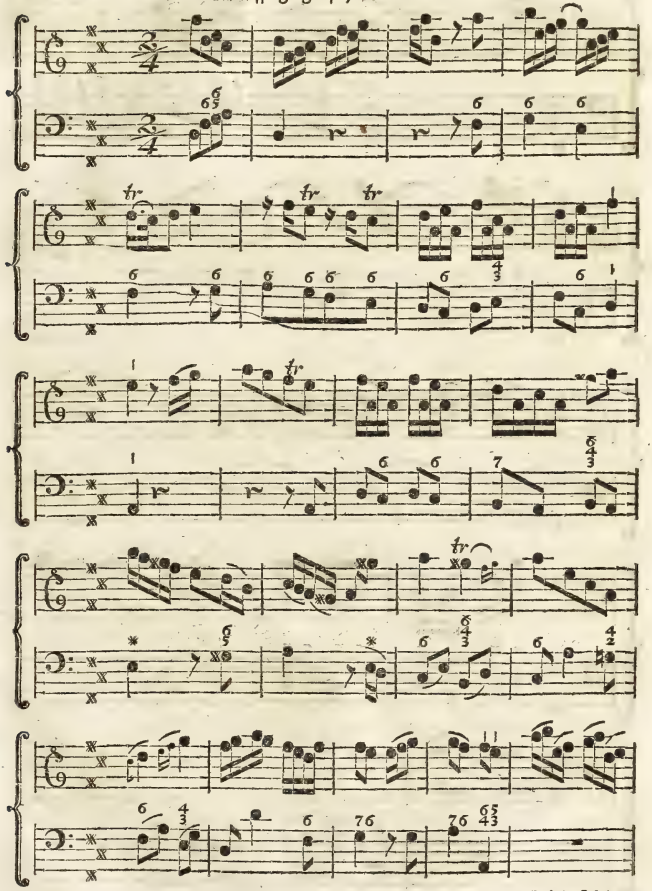
§. 3. Nun wollen wir zu diesem Baß eine Melodie setzen für die Violin oder einem andern Instrumente, daran man sich im Tact üben und seine Geschicklichkeit zu pausiren probiren kan. Ich habe der Violin mit Fleiß zuweilen Rückungen und Bindungen gegeben; alles, einem jungen Accompagnisten zu zeigen, wie er sich dadurch in seinem Tact nicht muß lassen irre machen. Wer seinen Baß aus dem vorigen §pho nun inne hat, der hat wenigstens in seiner Einsamkeit doch keine Gelegenheit gehabt, seine Geschicklichkeit im Pausiren zu erfahren, welches hier nun am besten angehen kan. Fehlet ihm etwa hie oder da ein Griff, so corrigire er sich ja nicht, damit er sich dadurch nicht aus dem Tact bringe. Vor allen Dingen muß man alle ängstliche Furcht so bald möglich ablegen (einem Anfänger, sonderlich jungen Menschen, ist dergleichen Furcht bey Ablegung der ersten Probe des Accompagnements nicht zu verdenken, doch hat man ihm selbige, so viel und so bald möglich zu benehmen und überwinden zu helfen), denn Blödigkeit und Furcht sind grosse Feinde, die einem Anfänger, selbst beym grösten Fleiß, und wenn er auch seinen Baß auswendig daher schlagen könte, dermassen confus und verwirrt machen können, daß er dumm und blind davon werden kan, und nicht mehr weiß, wohin oder woher. Ein gesetztes Gemüth schicket sich am besten dazu, als welches auch von allen Musicis erfordert wird; man lasse also seine Fehler unerschrocken vorbey rauschen, genug, wenn man sie nur kennet und nach und nach immer fleissiger und sorgfältiger wird, sie gänzlich zu vermeiden. Sonderlich merke man diß, wenn man im Concert accompagniret; denn hier bey unsern Exempeln kan ein guter Freund dem andern rathen, einhelfen, nachgeben und forthelfen, welches aber von einer ganzen Versammlung nicht geschehen kan. Die Violin-Stimme zu unserm Baß könte etwa diese seyn:

Ein Anfänger muß nicht blöde oder furchtsam seyn.

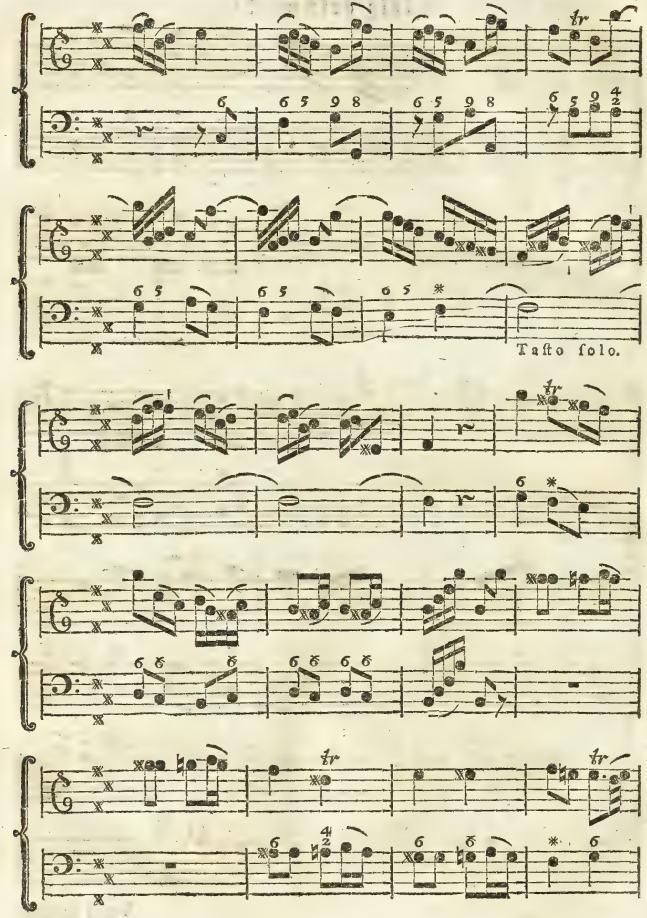
Dieses Exempel mit einer Violin-Stimme.

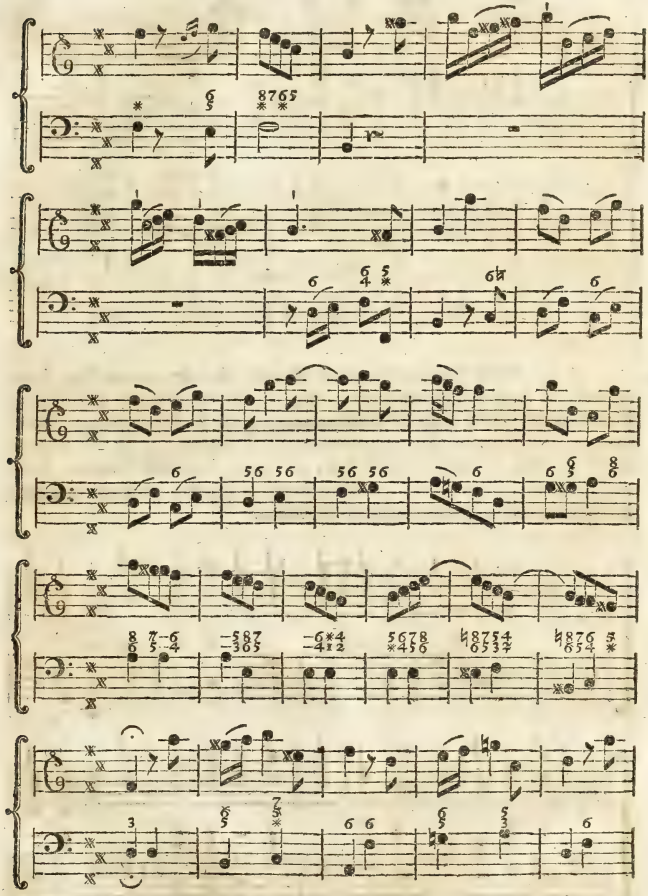
Mäßig

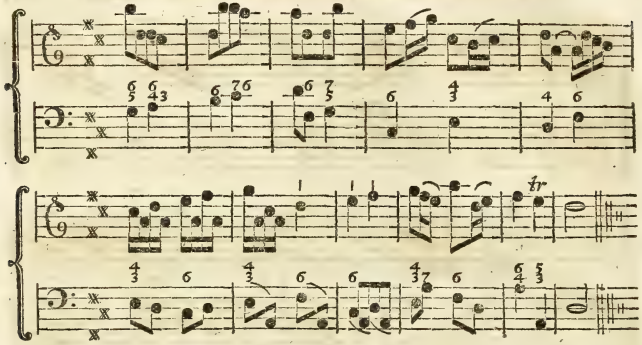
Mäſſig geſchwinde.



Volti ſubito.

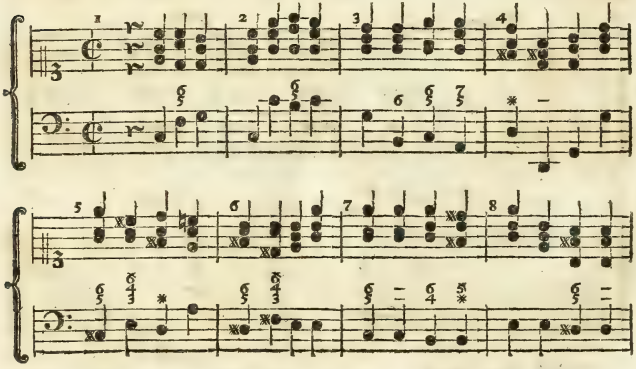

Taſto ſolo.

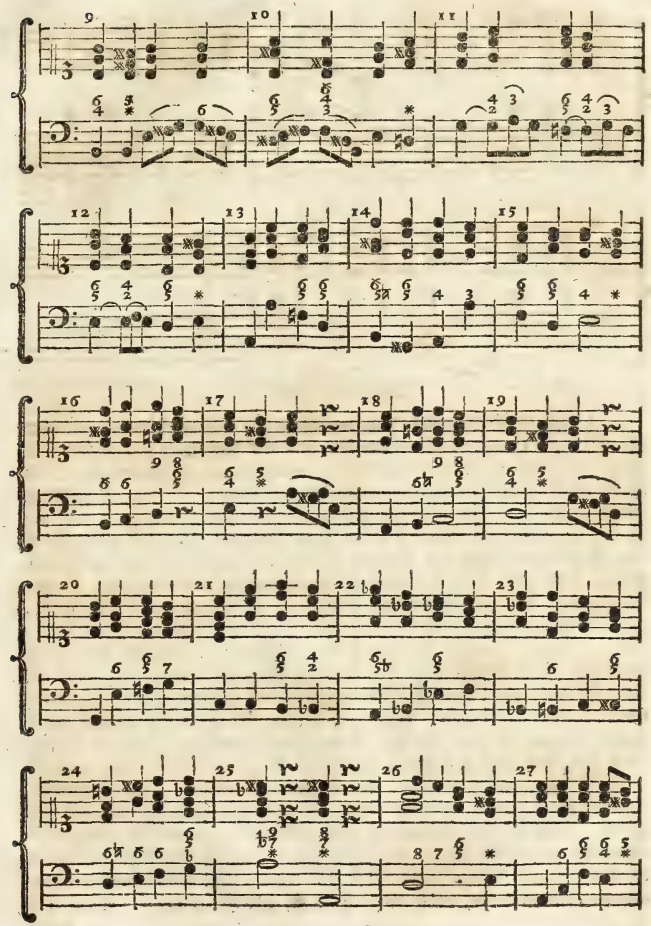


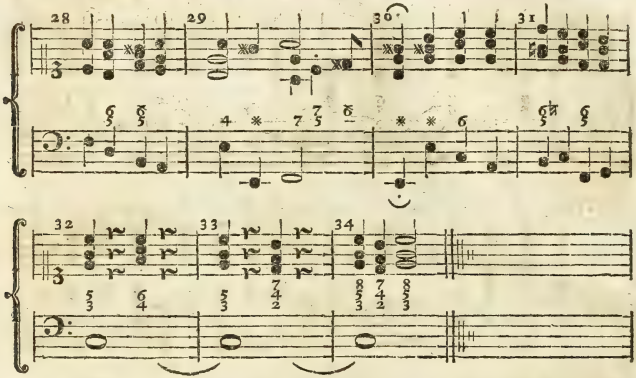


Das andere Uebungs-Exempel.

§. 4. Das folgende Exempel soll aus *c dur* im ganzen Tact seyn; da wir uns denn wieder am meisten mit den Sexten-Griffen beschäftigen wollen, sonderlich mit der $\frac{6}{5}$. Es kommen diese Griffe allenthalben am meisten vor; ein Anfänger darf auch nicht denken, daß alle Bässe bey Concerte, Trios &c. so stark beziffert sind, ach nein! wer diese Exempel Tactmässig spielen und die Griffe derselben fertig treffen kan, der wird im Stande seyn manches Concert begleiten zu können.







Anmerkungen.

Vom Griff $\frac{6}{5}$

1. Ob wohl fast alles, was in diesem Exempel vorkömmt, aus dem vorigen leicht einzusehen ist, so wollen wir uns doch noch ein wenig beym Griff $\frac{6}{5}$ aufhalten, als welcher hier über dreyssig mal zu nehmen ist. Bald ist im Griff $\frac{6}{5}$ die Quinte eine vollkommene Quinte, die aber sich alsdenn eben so wohl, wie die kleine Quinte, der Resolution unterwerfen und unter sich gehen muß; bald ist hier die kleine Quinte. Es wird dieser Griff

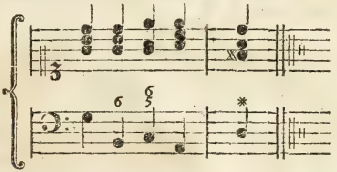
und dessen Sitz.

sehr oft gefunden **über die Quarte** des Tones, darin man moduliret oder spielet, und über das *Semitonium* **unterwerts** oder **Septime major** des Tones. Als hier stehet dieser Griff über die Quarte des Tones Tact 1. über *f*. Das Stück ist aus *c dur*, und *f* ist die Quarte des Tones (nemlich *c*). Tact 3. weichet das Stück in *g dur*, *c* als die Quarte des Tones (nemlich *g*) hat deswegen $\frac{6}{5}$. Tact 16. ist in *a moll* ausgewichen, nun ist *d* die Quarte von *a moll*, dahero denn über der Viertel-Pause, die noch wie *d* anzusehen, $\frac{6}{5}$ stehet. Tact 18. ist die Ton-Art *g dur*, *c* ist die Quarte von *g*, dahero hat die letzte Hälfte derselben $\frac{6}{5}$ über sich. Tact 20. ist wieder *c dur*, dahero hat *f* auch $\frac{6}{5}$ über sich. Tact 22. ist in *b dur*, weil nun *es* die Quarte zu *b* ist, so finden wir abermal $\frac{6}{5}$ darüber. Tact 24. weichet das Stück in *d moll*, dahero hat *g*, als eine Quarte zu *d*, den Griff $\frac{6}{5}$ u. s. w. Es findet sich dieser Griff auch über das Semitonium unterwerts aller dur- und moll-Töne, als hier Tact 2. ist *b* das Semitonium unterwerts von *c dur* daraus das Stück ist. Tact 5. ist *cis* das Semitonium unterwerts von *d dur*, darin dieser Tact ist, und hat daher $\frac{6}{5}$. Tact 6 bis 10. ist

10. ist man in *e moll*, da ist nun *dis* das Semitonium unterwerts und hat $\frac{6}{5}$, *gis* ist das Semitonium unterwerts von *a moll* und hat daher Tact 14. $\frac{6}{5}$; *a* ist das Semitonium unterwerts von *b dur* und hat Tact 22. den Griff $\frac{6}{5+}$ u. s. w. Wann sich der Griff $\frac{6}{5}$ über das Semitonium unterwerts befindet, so ist die Quinte immer klein; befindet sie sich aber über der Quarte des Tones, so ist sie eine vollkommene 5 und resolviret unter sich. Wir haben im 2ten Cap. dieses Abschnitts §. 17. fqq. gesagt, wie die Quarte minor in dur und moll oft zierlich um einen halben Ton erhöhet wird; alsdenn ist im Griff $\frac{6}{5}$ die Quinte zur Quarte des Tones auch eine kleine Quinte.

Von der Quinte im Griff $\frac{6}{5}$, wie sie ihre Resolution immer haben muß.

2) Es darf die 5 beym Griff $\frac{6}{5}$ auch wohl unpräpariret hereintreten, und zwar ohne Unterscheid, die kleine so wohl als die vollkommene Quinte, wie in unserm Exempel Tact 2, 10, 21 und 31. sonsten ist sie hier allezeit vorbereitet. Gemeiniglich gehet der Baß hernach einen Grad in die Höhe, als Tact 1, 2, 12, 15, 16, 18 ꝛc. oder fällt einen kleinen halben Ton herunter, als Tact 21, woselbst nach *H* mit der $\frac{6}{5}$, *B* mit $\frac{4}{2}$ folget (vide Cap. VI. §. 31.); oder es wird der Baß auch wohl gebunden, wie wir Tact 11 und 12 sehen; es wird ferner die Resolution der 5 wohl durch eine Verwechselung der Stimmen aufgehalten, als hier Tact 3, 5, 6 und 10. Ob nun gleich die Quinte nicht in der folgenden Baß-Note ihre Resolution findet, sondern in einer andern Dissonans wieder verwandelt wird, so muß sie doch in der Stimme worin sie gelegen liegen bleiben, und darin auch resolviren, wie hier in angezeigten Tacten denn auch geschehen ist. Wer hier Tact 3 über *A* keine 7 machen wolte, der benähme der 5 ihre Resolution, als:

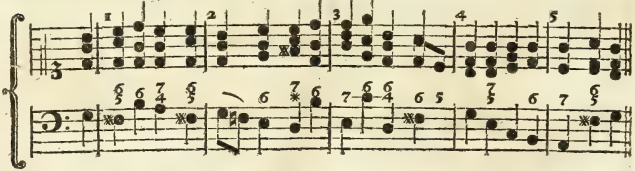


Hier ist nun gar keine Resolution der 5 im Griff $\frac{6}{5}$ zu *c*; denn nach $\overline{g}$ muß *fis* nicht aber erstlich $\overline{a}$ folgen, dahero muß $\overline{g}$ im Griff zu *A* noch liegen bleiben und bey *d* geschicht die Resolution der Quinte alsdenn Regel-mäßig in der Tenor-Stimme. Wenn also der Baß so, wie das kleine Exempel zeiget, beziffert wäre, daß nemlich über *A* keine Signatur stünde, so würde ein verständiger Accompagnist doch die 7 zu *A* nehmen, und die 5 nicht eher fahren lassen, bis sich Gelegenheit zeigte zur Resolution derselben.

Von der Stimmen-Verwechselung bey der Resolution einer Dissonanz.

3) Wir haben in diesem Abschnitt Cap. VI. §. 27. (bald am Ende) in der Rand-Glosse gesagt: **durch die Stimmen-Verwechselung geschicht keine** *Resolution*; da wir denn solches auch deutlich gezeiget haben, wie die Resolution der Dissonans nur dadurch aufgehalten wird, und hernach doch in eben derselben Stimme resolviren muß, diß hat nun auch seine völlige Richtigkeit und ist von einem ieden Accompagnisten wohl zu merken. Indessen muß ich einem Liebhaber doch noch einen kleinen Begriff beybringen, von einer **Verwechselung der Stimmen**, darin die *Resolution* **einer Dissonans enthalten ist.** Sehen wir in unserm Exempel die letzte Note des 8ten und die erste Note des 9ten Tactes im Baß an, so ist im 8ten Tact *dis* mit $\frac{6}{5}$ und zu Anfang des 9ten Tactes haben wir *H* mit dem Griff $\frac{6}{4}$. Diß heißt nun auch eine Verwechselung der Stimmen, aber es ist eine solche Stimmen-Verwechselung, darin die Resolution der 5 zu *dis* enthalten ist: denn die 5te zu *dis* das *a* resolviret im Discant regelmässig unter sich, der Baß aber nimt doch einen andern Ton als bey einer ordinairen Verwechselung der Stimmen (vide 1ten Abschn. Cap. XII. §. 8—16. item 2ten Abschn. Cap. VI. §. 27. lq.) geschicht, und geschicht hier also eine Verwechselung der Stimmen bey der Resolution selbst; denn an statt daß der Baß hätte *e* haben sollen, nimt er aus dem Griff zu *e* die Quinte *H* mit $\frac{6}{4}$. Es gibt aber noch eine andere Art der Stimmen-Verwechselung, worin die Resolution einer Dissonans auch geschicht, da nemlich der Baß den Ton **um eine Octave tieffer** nimt, den der Discant eigentlich hätte haben sollen, und da der Discant hingegen den Ton **um eine Octave höher** nimt, den der Baß eigentlich hätte haben sollen, wir wollen solches kürzlich in einem Exempel zeigen:

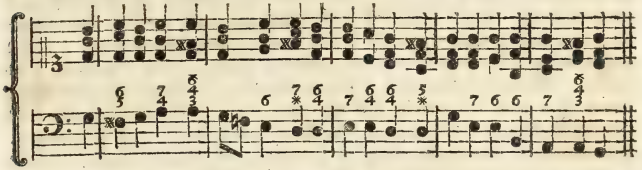
Durch ein Exempel erläutert.



Tact 1. hat *fis* $\frac{6}{5}$, die Quinte zu *fis* lieget hier oben und ist $\frac{\overline{H}}{\overline{c}}$, nun solte die Quinte unter sich resolviren, und nach *c* solte also $\overline{h}$ folgen, so wäre die Resolution richtig, hier aber nimt der Baß statt *g* das *b* und der Discant gehet herauf ins $\overline{a}$. Weiter, *a* hat $\frac{7}{4}$, die Septime zu *a* ist $\overline{g}$ im Alt, aus diesem $\overline{g}$ solte nun $\overline{fis}$ werden, und der Baß solte *a* behalten, an dessen statt aber nimt er dem Alt das $\overline{fis}$ und überläßt ihm sein *a*, das heißt nun eine Verwechselung der Stimmen in der Resolution, oder eine verwechselte Reso-

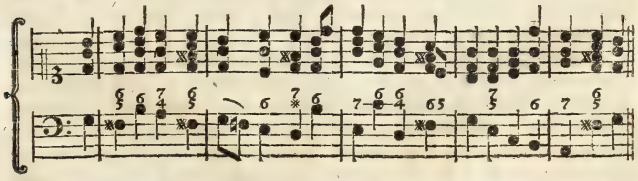
Reſolution. Im 2ten Tact hat *d* die 7, welche $\frac{7}{2}$ iſt, dieſe 7 ſolte nun unter ſich reſolviren ins *h*, allein der Baß nimt das *h* und läßt dem Diſcant dafür ſein *d*, welches der Baß hier mit der Signatur $\frac{6}{4}$ hätte behalten ſollen; eben ſo machts der Baß im 3ten Tact und nimt dem Diſcant das $\frac{7}{2}$, gibt ihm dagegen das $\frac{7}{2}$. In eben dieſem Tact hat *d* $\frac{6}{4}$, die 4 zu *d* nemlich $\frac{4}{2}$ ſolte nun unter ſich in *fis* reſolviren, allein diß *fis* wechſelt der Baß mit ſeinem *d* wieder ein, iſt alſo die Reſolution der Quarte zu *d* im Griff gar nicht zu ſehen, ſondern ſteckt im *fis*, welches der Baß hat. Tact 4 hat *e* eine 7. Dieſe 7 zu *e* iſt *d*, und lieget im Alt, nun hätte der Baß ſtehen bleiben ſollen ins *e*, damit die 7 in der 6 zu *e* in $\frac{7}{2}$ im Alt hätte können reſolviret werden, allein der Baß nimt hier abermal das *c* und läßt dem Alt ſein gehabtes *e*. Im letzten Tact hat *A* eine 7, diß *A* hätte nun ſollen ſtehen bleiben und eine 6 über ſich haben, allein an ſtatt deſſen nimt der Baß dem Diſcant ſein *fis* wiederum ab, und gibt ihm dafür ſein *A*. Das iſt nun eine verwechſelte Reſolution. Wir wollen diß Exempel ohne ſolche Verwechſelung herſetzen, damit man eines gegen das andere halten kan.

Das vorige Exempel ohne Stimmen-Verwechſelung.



Ich habe dieſe Verwechſelung der Stimmen bey der Reſolution hier nur anzeigen wollen, ſie gehöret eigentlich zu den Regeln der Compoſition, und wenn einem Accompagniſten ein ſolcher Baß vorkommen ſolte, ſo ſiehet er doch dahin, daß die Lage ſeiner rechten Hand ſo mag beſchaffen ſeyn, daß die Reſolution einer ieden Diſſonans in derſelben geſchehen möge, und könte etwa alſo herauskommen:

Wie es aber zu accompagniren iſt.



Es gibt aber der Componist dem Baß eine solche verwechselte Note, um der Melodie des Basses willen, damit der nicht immer so nackend und schlecht einher gehen möge. Ich darf anietzo mich nicht länger dabey aufhalten, genug, wenn ein Liebhaber nur hat eingesehen und verstanden, was man durch Verwechselung der Stimmen, Verkehrungen und Umwendungen (als welche drey einerley Ding anzeigen) der Partien meynet. Wir wenden uns noch ein wenig wieder zu unserm Exempel.

Wenn $\frac{6}{5}$ etliche mal nach einander stehet.

4) Es kan der Griff $\frac{6}{5}$ auch etliche mal nach einander folgen, wenn nemlich der Baß Terzien-weise fället, wie Tact 13, 14 und 15 zu sehen, da aus der Terzie des vorigen Sext-Quinten-Griffes die Quinte zum folgenden Sext-Quinten-Griffe wird, indessen resolviret hier doch eine iede Quinte gebührend unter sich.

Wann bey $\frac{6}{5}$ die Octave zu nehmen.

5) Ordentlich gehöret zu $\frac{6}{5}$ nur die 3, indessen wird auch die Octave noch mit hinzu genommen, wenn nemlich durch diese Octave eine folgende Dissonans präpariret oder eine vorhergegangene Dissonans resolviret werden muß, als Tact 20 mußte zu *f* die Octave mit genommen werden, damit die 7 zu *g* möchte präpariret seyn, item Tact 24 mußte ebenfalls im Sext-Quinten-Griff zu *g* die Octave seyn, als woraus die Septime zu *a* präpariret ist. Tact 16 muß zu *d* die None resolviret werden, diese Resolution aber kan nun nicht anders allhier geschehen, als wenn ich zu $\frac{6}{5}$ die 8 mit nehme, Tact 18 haben wir denselben Gang, allein um einen Ton tieffer. Wenn die Octave zu $\frac{6}{5}$ genommen wird, so ist die Lage am besten wenn die 5 oben, die 6 unten und also die 8 und 3 in der Mitte liegen, hier aber muß um der vorhergegangenen None willen die Octave oben liegen.

Schlechteste Lage der rechten Hand beym Sexten-Griff.

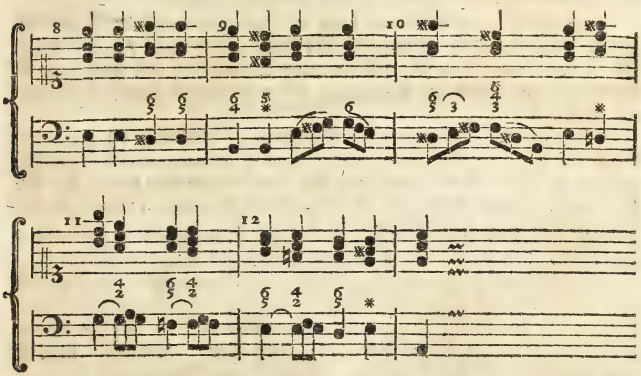
Ueberhaupt ist es bey allen Sexten-Griffen die schlechteste Lage, wenn die Octave in der obersten Stimme lieget, denn es ist immer besser (so lange es nemlich die Folge nicht schlechterdings haben will) daß die Octave in einer von den beyden Mittel-Stimmen ist. Indessen muß ein ieder selber beurtheilen lernen, welche Lage iedesmal am besten ist.

Warum die rechte Hand zuweilen ihre Lage verändert und in die Höhe gehet.

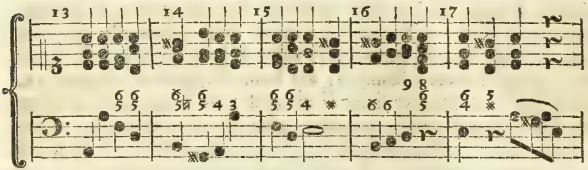
6) Wir haben gehöret, daß man immer den nächstgelegenen Griff nehmen muß, nach dieser Regel müßte ich nun die rechte Hand nicht bewegen, wenn etwa zwey Töne ihren Griff unverändert behielten, als Tact 2, haben wir den Accord zu *c* zweymal, Tact 4 bleibt *d* und *g* zweymal, und so auch Tact 8 das *e*, und Tact 13 das *a*. Nun will ich die Ursache anzeigen, warum ich hier den ersten Griff nicht unverrückt zur 2ten Note behalten habe. Tact 2 habe ich in dem andern Accord zu $\frac{6}{5}$ die Terzie oben genommen, hier hätte nun bey dem andern $\frac{6}{5}$ die Octave wohl wieder oben bleiben können, alsdenn aber wäre zu *h* die Terzie oben und die 6 und 5 unten zusammen liegend gekommen, welches so gut nicht ist, als wenn sie zerstreuet, die 5 oben und die 6 unten liegen; alle Stimmen bekommen auch

einen

einen beſſern Gang. Tact 4 hätte in der oberſten Stimme das $\frac{7}{2}$ viermal ſtehen bleiben können, allein weil bey *g* wieder Gelegenheit war herauf zu gehen, ſo habe die Accorde verwechſelt, dadurch denn die oberſte Stimme auch eine beſſere Melodie bekommen, als wenn ſie wäre ſtehen geblieben. Weiter iſt das Vacuum vom Baß *D* bis zum *a* im Tenor ſchon groß genug, welches aber noch gröſſer geworden wäre, wenn *a* wäre ſtehen geblieben. Der verdeckten Octaven nicht zu gedenken, die alsdenn im Baß und Tenor wären vorgekommen. Je gröſſer das Vacuum zwiſchen Baß und Tenor iſt, ie mehr fallen dergleichen verdeckte Octaven ins Gehör; da hingegen dieſe Octaven, welche ſich hier zwiſchen dem Baß und Alt befinden, ſo nicht ins Gehör fallen und auch erlaubter ſind. Tact 8 iſt im andern Accord zu *e* die Quinte oben genommen, wäre diß nicht geſchehen, ſo wäre die Fortſchreitung der rechten Hand folgender Geſtalt geweſen:



Hier gehet Tact 11 die rechte Hand bis ins $\frac{7}{8}$, welches ein wenig zu hoch iſt: das Vacuum zwiſchen dem Baß und Tenor iſt auch gröſſer dadurch geworden. Weiter iſt der Griff $\frac{6}{5}$ nicht zerſtreuet, ſondern die 6 und die 5 liegen hier immer bey einander, welches alles in unſerm Exempel, da wir im 8ten Tact im Accord zu *e* herunter fallen, corrigiret wird. Tact 13 haben wir beym andern *a* den Accord wieder verwechſelt, ſonſten hätte die rechte Hand alſo fortſchreiten müſſen:



Hier ſind nun beyde Hände ſehr nahe zuſammen, allein die oberſte Stimme hat eine ſehr ſchlechte Melodie. Im 16ten Tact ſiehet es wunderlich aus, da wachſen die Stimmen von 2 bis auf 4: und wenn zu *d* der Griff $\frac{6}{5}$ kommen ſoll, ſo iſt die Reſolution der None ſehr verworren, beſſer ſchickte ſich in dieſem Fall ein reiner Accord. Die Zerſtreuung hat auch ſo oft nicht geſchehen können, darum iſt die Art der Fortſchreitung der rechten Hand, ſo wie wir ſie in unſerm Exempel finden, dieſer vorzuziehen.

Eine Falſa.

7) Es iſt eine Falſa (vide Cap. VI. §. 30.) wenn ſich die Sexte major zur kleinen Quinte geſellet, als hier Tact 14 und 28 zu *H*, oder wenn ſich die Sexta ſuperflua zur vollkommenen Quinte thut, als Tact 29 zu *F*, (da die Quinte *c* noch bey Eintretung der vergröſſerten Sexte *dis* muß liegen bleiben.)

Wie unſer Exempel zu unterſuchen.

8) Nun unterſuche man, ob nicht eintrifft, was Cap. VI. §. 29. von der Reſolution der Diſſonanzien überhaupt iſt geſaget worden, nemlich, daß die groſſe Diſſonanzien über ſich, die kleinen aber unter ſich reſolviren, und zwar in eben der Stimme, darin ſie gelegen; man betrachte deswegen die ausgeſetzten Griffe, worin $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, 7, 43, und 9, ja 6 und * befindlich; ſo wird man die Richtigkeit von obiger Haupt-Regul finden.

Von der Nona.

9) Die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff iſt hier auch wohl zu merken, als im 16 und 18ten Tact iſt die Terzie verdoppelt, damit die 9 in der oberſten Stimme möchte präpariret werden. Es gefällt mir der Nonen-Griff am beſten, wenn die 9 oben lieget. Im 25ſten Tact iſt auch eine Falſa, da die Terzie major ſich zur kleinen None geſellet.

Wie die Triolen zu ſpielen.

10) Sonſten gehet hier der Baß mehrentheils in Vierteln einher. Tact 17 und 19 hat nur vier Achtel, dazu die rechte Hand nur Einen Griff thut, die drey letzten macht die linke allein nach. Tact 9 bis 12 hat der Baß Triolen, da drey dergleichen Achtel ein Viertel ausmachen. In der Violin, die wir zu dieſem Exempel geſetzet haben und unten folgen ſoll, finden wir Tact 7 und 8 dergleichen Triolen, daraus ein Anfänger die Menſur dieſer Triolen vorher hören kan, damit er ſie deſto leichter und geſchickter möge nachmachen können. Tact 11 und 12 gehet es eins ums andere, wenn der Baß ſie gemacht, ſo macht die Violin ſie nach. Man hat in

der

der Mensur der Triolen dahin zu sehen, daß man sie fein egal und zusammhängend mache, nicht als wenn die erste Note ein Achtel und die beyden andern Sechszehn-Theile wären, auch nicht so, daß man aus den beyden ersten Noten wolte Sechszehn-Theile und aus der letzten ein Achtel machen, man muß im Spielen auch nicht eine Figur (so nennet man eine Anzahl Noten, welche Achtel, 16-Theile ꝛc. sind, und 3 bey 3, 4 bey 4, oder 6 bey 6, durch Einen oder mehrere Striche zusammen gezogen stehen. Eine kleine Figur von 4 bis 6 Noten lässet sich leicht übersehen, mit welchen Fingern sie zu machen sind, und worin ihre Gleichheit oder Ungleichheit bestehet, allein wenn 16 Sechszehn-Theile oder wohl gar 32 Zwey und dreyssig-Theile Eine Figur ausmachen, so erforderts schon eine Uebung sie recht in der Geschwindigkeit einzusehen, am gewöhnlichsten ist es im ganzen Tact immer 4 und 4 Sechszehn-Theile, und 8 und 8 Zwey und dreyssig-Theile zusammen zu ziehen, im Tripel-Tact ziehet man 6 Achtel, oder 4 und 4 Sechszehn-Theile zusammen, im zusammen gesetzten Tripel, als $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$-Tact werden gemeiniglich 6 Sechszehn-Theile zusammen gezogen, dazu ist das Gesicht schon gewöhnet; die langen Figuren, da zuweilen eine ganze Zeile damit ausgefüllet ist, sind dem Spieler lange so commode nicht,) von der andern ablösen, oder hier nicht zwischen drey und drey Noten ein klein wenig inne halten, sondern sie müssen fein fliessen und zusammen hängen nach ihrer rechten Zeit-Maasse. Man koppelt auch wol zwey solcher Figuren von Triolen zusammen und macht eine kleine 6 mit einem Bogen darüber, welche Figur zwey Paar Triolen mit Einem Griff anzeiget.

Eine lange Noten-Figur von vielen 16-theilen ist incommode für die Augen.

11) Bey halben Tacten, wozu nur Ein Griff gehöret, darf die rechte Hand eben nicht liegen bleiben, sondern sie machets wie Tact 25 zu sehen. Hat ein halber Tact aber zwey Signaturen über sich, so macht die rechte Hand Viertel, wie Tact 15, 18 und 19 zu sehen. Hat ein halber Tact drey Signaturen, wie hier Tact 29, so ist der erste Griff ein Viertel und die beyden letzten sind Achtel. Die beyden Signaturen, die in der Zeit-Maasse als Achtel sollen gemachet werden, müssen immer etwas nahe zusammen stehen, so weiß der Accompagnist hieraus, ob die beyden ersten oder die beyden letzten als Achtel sollen angesehen werden. Hat aber ein halber Tact einen Punct und drey Ziffern nach der Reihe über sich, wie Tact 26, so schläget die rechte Hand Viertel. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den ganzen Tacten. (vide Tact 32, 33, 34.)

Accompagnement halber Tact-Schläge.

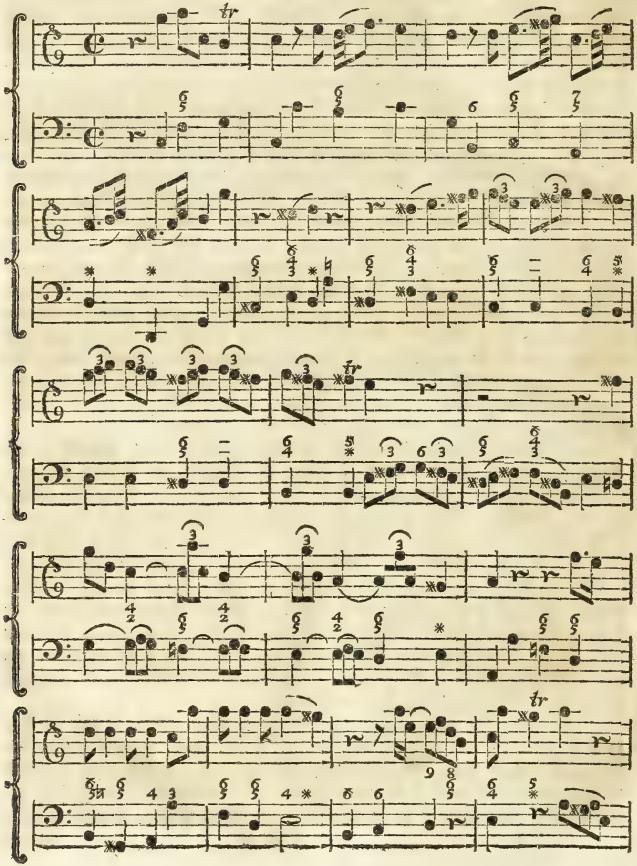
12) Schließlich erinnere man sich beym 28sten Tact, da wir im Accord zu *f* die Octave weggelassen, was Cap. III. §. 9. vom ungeschickten Gang ist gesaget worden. Bey Uebung dieser und der folgenden Exempel muß man nicht seine Lust in der Melodie, sondern in der Fertigkeit, sie accurat nach allen ihren Signaturen Tact-mässig zu treffen, suchen; dahero

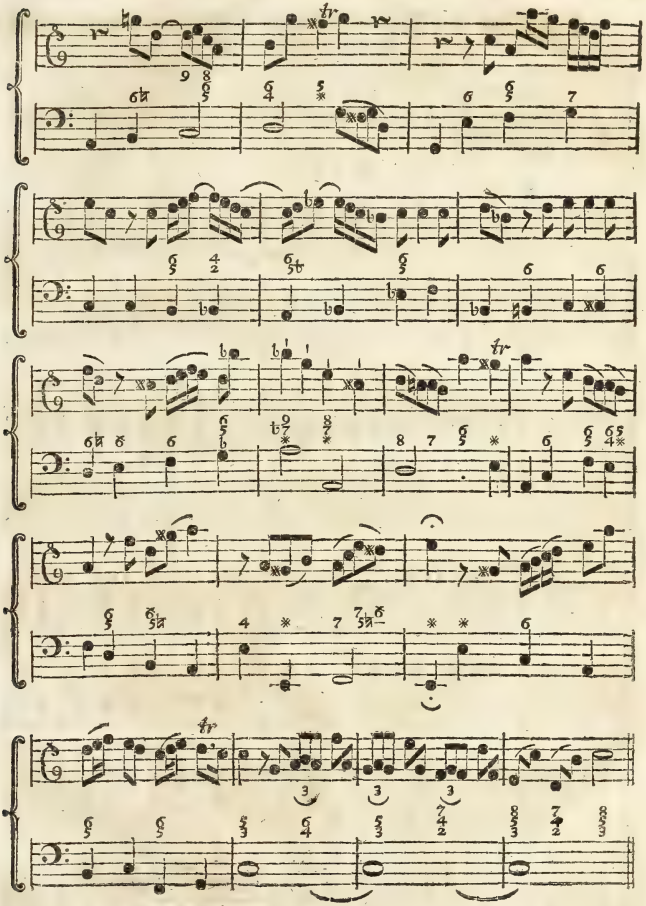
Gebrauch dieser Exempel.

wollen wir nun auch dieſem Exempel eine Violin geben, damit man Gelegenheit habe, eine Fertigkeit im Treffen zu erlangen.

Das vorige Exempel mit einer Violin.

§. 5. Im vorigen Exempel aus *d dur* hatte der Baß einige Pauſen, hier wollen wir nun der Violin zuweilen eine geben:

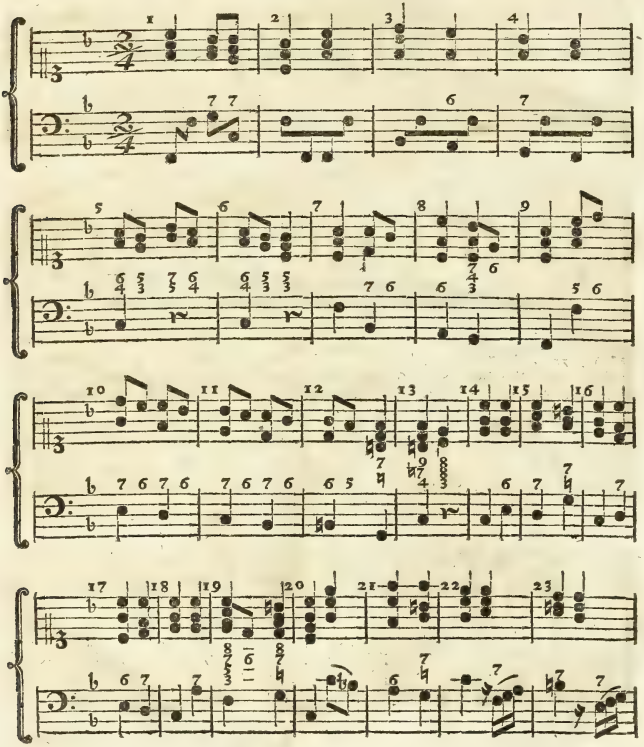


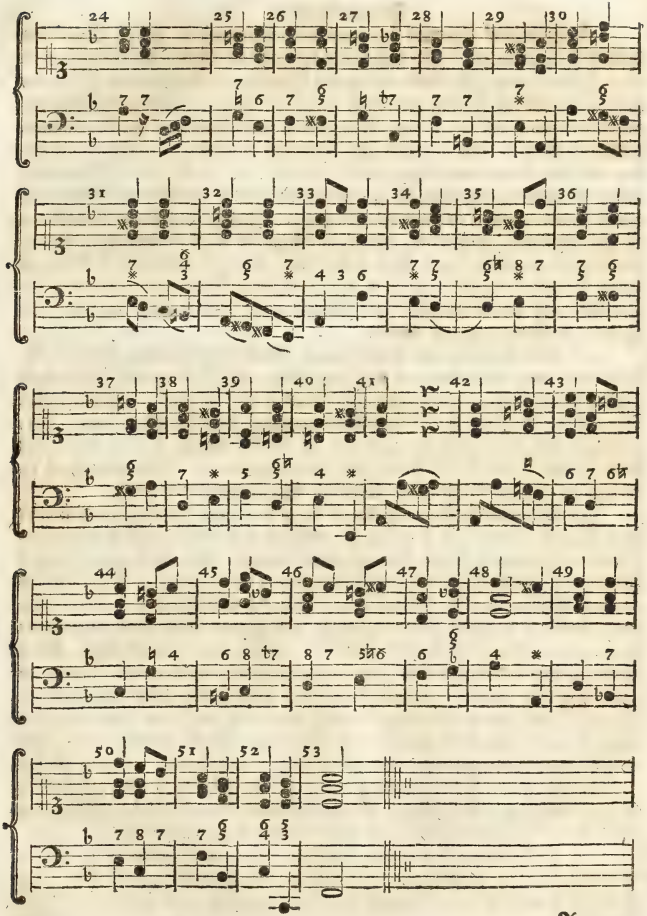


Das dritte Exempel, worin es viel Septimen gibt.

§. 6. Jetzt ist es Zeit, daß wir auch ein Septimen-Exempel geben: denn nach den Sexten-Griffen kommt die Septime auch am meisten vor, und zwar auf allerley Art und Weise; davon ein angehender Accompagnist muß unterrichtet seyn. Wir wollen das Exempel erstlich mit ausgesetzten Griffen geben, und hernach einige Anmerkungen darüber machen. Hier ist es im zwey Viertel-Tact.

Munter.





Anmer=

Anmerkungen.

Septimen-Griff ist hier zu merken.

1) In diesem Exempel hat man nun Gelegenheit, sich die Septimen recht bekant zu machen: sie lieget hier fast allezeit vorher und resolviret in allen Fällen unter sich; bald bleibet der Baß bis zur Resolution stehen, da denn die 6 darauf folget, als Tact 7, 10, 11. Bald verändert der Baß seine Stelle, wie Tact 25, 26, 34, 36, 38 und 51 geschehen, und die Resolution geschiehet doch in eben der Stimme, darin sie gelegen. Tact 27 — 29 haben wir den Septimen-Gang, und Tact 22 — 24 ist eine kleine Variation dieses Septimen-Ganges, da der Septimen-Griff zur kleinen Pause muß angeschlagen werden (vide Cap. IV. §. 5.). Bey diesem Septimen-Gang ist am sichersten, daß man, wenn die Septime oben lieget, die 5 und 3, wenn sie aber unten lieget, die 8 und 3 dazu nimt; wie wir denn schon im ersten Abschn. Cap. XV. §. 2. in der 8ten Anmerkung davon deutlich gehandelt, und die Richtigkeit der Præparation und Resolution der 7 im Septimen-Gang gezeiget haben.

Septima im Durchgang ohne Quinte.

2) Die Septime im Durchgange leidet keine Quinte, sondern alsdenn nimt man entweder nur bloß die 3 dazu, als Tact 4, oder man nimt auch wohl noch die Octave dazu, wie Tact 16 und 17 zeiget. Bey einzelen Septimen-Griffen, wenn nemlich die darauf folgende Note keine 7 hat, hat man sich für verbotene Quinten zu hüten, davon beliebe man den 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 14. wieder nachzusehen. Hier aber Tact 12, 26, 34, 36 und 38 kan sie ohne Schaden mitgenommen werden.

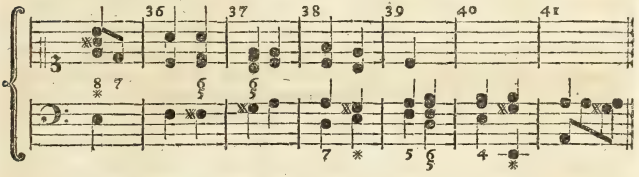
Von der Präparation der Septime.

3) Man merke Tact 34, da ist die 7 zu *d* nicht präpariret, es ist hier eine Ellipsis (vide Cap. VI. §. 21.), nach der 7 zu *e* solte erstlich die 6 nachschlagen, so wäre dadurch die 7 zu *d* präpariret. Ein Anfänger aber hat dergleichen seltene Fälle nicht nachzumachen (es sey denn, daß der Baß es absolut nicht anders haben will, wie hier, da nach der 7 zu *e* keine 6 stehet), sondern er siehet immer darauf, daß seine 7 möge präpariret seyn; deswegen er denn zum Sexten-Griff die Octave mit nehmen muß, wenn eine 7 daraus kan vorbereitet (oder auch resolviret) werden, wie Tact 25, 26 bey *e* und *f* zu sehen. Ja zum Septimen-Griff selbst nimt man auch die Octave (selbst wenn die 5 oben lieget) wenn aus derselben eine 7 muß bereitet werden, als Tact 19, da zum Septimen-Griff zu *f* die Octave hat müssen genommen werden, um die 7 zu *g* vorzubereiten. Wird in der rechten Hand eine Fortschreitung von 2 Tönen erfordert, als hier Tact 5, so nimt man zur 7 nichts mehr als die darunter stehende Neben-Ziffer, hier stehet über *c* 7, da brauchts nun weder 3 noch 8 zur Septime.

Wenn die kleine 7 nach der 8 schlägt.

4) Wir haben hier auch, daß die kleine 7 gleich nach der 8 folget, nemlich Tact 45, 46 und 50. Hierbey ist nun zu merken, daß man die 7 gerne in eben derselben Stimme folgen läßet, darin die 8 gelegen. Indessen

sen ist es doch auch erlaubet, in die kleine 7 zu springen, wie wir hier Tact 35 bey *e*, worüber 87 stehet, gethan haben: denn hier ist die 7 nicht in der Stimme geblieben, darin die 8 gewesen, nemlich im Tenor, sondern es ist die 7 in der obersten Stimme genommen worden, und diß darum, damit die rechte Hand zur Præparation und Resolution der folgenden Dissonanzien möchte Platz bekommen. Gesetzt aber auch, daß die folgende Note *f* auch keine 7 (als um deren Vorbereitung willen die 8 zu *e* hat stehen bleiben müssen) sondern einen reinen Accord über sich hätte, so müßte die rechte Hand in ihrer Fortschreitung also seyn, daß man im Accord zu *f* den Vnisonum in die Terzie setzte; dadurch aber käme die rechte Hand endlich so tief herunter, daß sie Tact 37 zu *a* nur die 5 und 3 hätte nehmen können: wer nun Tact 38 bey *e* seine Hand noch nicht wieder in die Höhe richten wolte, dessen Accompagnement würde folgender gestalt ausfallen. Veränderung der Lage der rechten Hand, oder sie geräth zu tief herunter.



Hieraus erhellet nun klar, daß die rechte Hand, so ofte sie dem Basse zu nahe kommet, bey einer bequemen Gelegenheit wieder zu erheben; und hiezu schickt sich am besten eine etwas lange Note, die einen reinen Accord hat; es muß aber, wie sichs ohne mein Erinnern verstehet, die Resolution einer Dissonans vorhero richtig geschehen seyn.

5) Tact 31 und 32 haben wir Wechsel-Noten, da die Signatur über einer in sich kurzen Note stehet, da denn die rechte Hand einen vierstimmigen Griff zu der in sich langen Note (zu der ersten und andern Note von den 4 Achteln) anschlagen kan. Tact 44 kömmt die 4 im Durchgange nach oben vor, als da sie weder Præparation noch Resolution bedarf, vide Cap. VI. §. 13. Das übrige dieses Exempels ist aus vorigem schon bekant, deswegen überlasse hiemit dem Liebhaber die nähere und ausführlichere Betrachtung dieses Exempels. Wechsel-Noten.

6) Weil in diesem Capitel Uebungs-Exempel haben seyn sollen, so muß man sich nicht wundern, daß der Ziffern hier so viel sind; viele Bässe zu Uebungs-Exempel müssen viel Ziffern haben.

zu andern musicalischen Stücken haben desto weniger, und werden dahero viel leichter als diese Exempel seyn. Ein Liebhaber wird leicht Gelegenheit haben, zu seinem Vergnügen hübsche Trios und Concerte und andere musicalische Stücke abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, dazu denn der Baß oft leicht genug ist; deswegen habe mein Buch mit solchen leichten Bässen und Stücken nicht vergrössern wollen, zumal da Cap. IV. und VI. schon verschiedene leichte Uebungs-Exempel vorgekommen sind.

Von der Violin-Stimme unserer Exempel.

§. 7. Wir wollen anietzo unserm Basse eine Violin zusetzen. Wer die Melodien, welche bis hieher zu den Bässen sind gesetzet worden, beurtheilen will, der muß auch hiebey nicht vergessen zu bedenken, wie ich auch hierin mehr gesuchet habe einen angehenden General-Bassisten zu unterrichten, als blosser Dings zu belustigen. Wer aber diese Exempel fertig cum judicio spielen kan, und zwar nach den blossen ausgeschriebenen Bässen, und sich meines schriftlichen Unterrichts treulich bedienet hat, der wird gewiß schon eine ziemliche Fertigkeit erlanget haben, viele Stücke ohne grosse Vorbereitung begleiten zu können; da denn ein ieder Stücke oder Melodien nach seinem Genie wählen kan: denn der eine liebt lustige geschwinde Sachen, der andere hingegen sittsame und langsame; dem einen gefällt dieses, dem andern aber jenes Componisten Arbeit am besten. Ein anderer hat sich in den heutigen galanten Gout verliebet, oder liebet bunte künstliche Sachen; der andere aber höret und spielet am liebsten ungekünstelte und leichte Sachen, deren Inhalt er bald fassen kan. Wer ferner Lust zur musicalischen Gelehrsamkeit hat, der findet anietzo Bücher genug, (deren ich in diesem meinem Werke auch hin und wieder verschiedene angeführet habe) darin er studiren kan. Was aber zum ordentlichen (denn vom manierlichen ist mein Zweck nicht gewesen zu schreiben) Accompagnement gehöret, und womit ein Liebhaber sich anfangs auch wohl begnügen lassen kan (denn das ordinaire regelmässige Accompagnement muß man doch erstlich fertig inne haben, ehe man sich zum manierlichen wendet), so gibt dieser Tractat davon einen deutlichen und aufrichtigen Unterricht, also daß einer gewiß schon den General-Baß daraus wird lernen können. Wer ihn bey der Information brauchen will, der kan seinem Discipel manche Exempel transponiren lassen, und selbige nach eigenem Gefallen in schwere Ton-Arten versetzen lassen, als mit welcher Transposition wir das Papier nicht haben anfüllen wollen, weil dergleichen leicht von andern geschehen kan. Was die Violin zu diesem Exempel betrifft, so habe mit Fleiß hin und wieder kleine Pausen, Bindungen oder auch Rückungen angebracht, wie hier zu sehen.

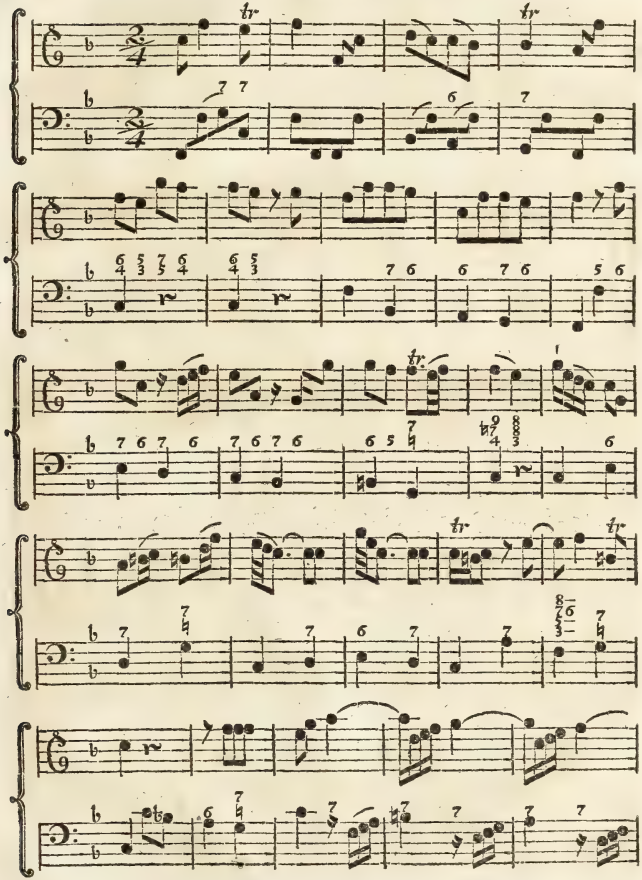
Unterschiedener Geschmack der Liebhaber der Music.

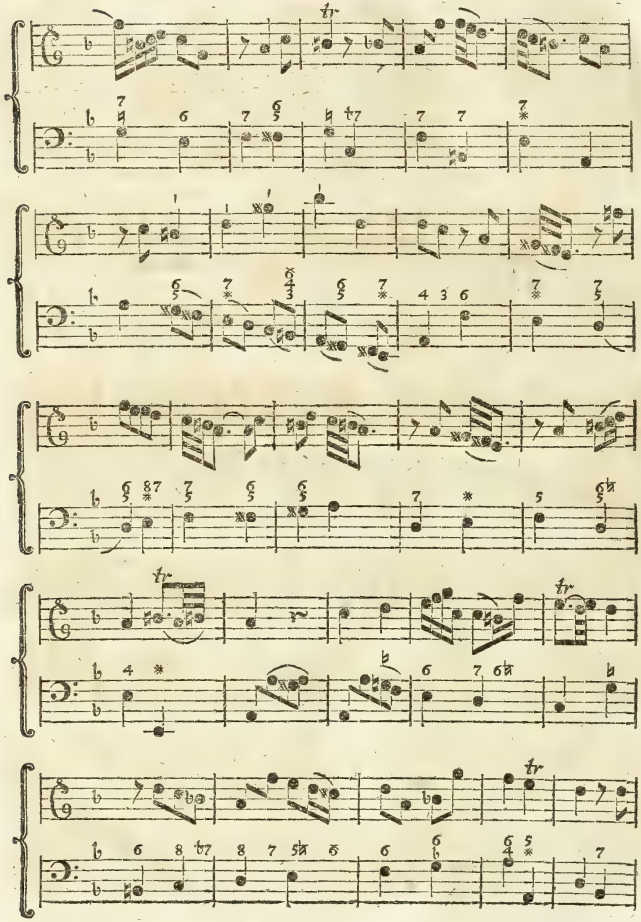
Dieser Tractat lehret den ordentlichen Gen. Baß,

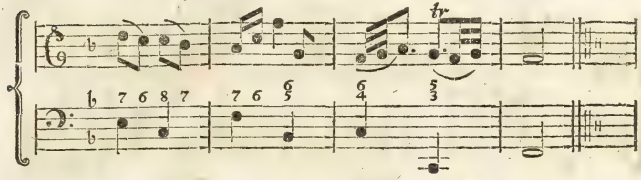
und kan bey der Information darin dienlich seyn.

Munter.

Munter.

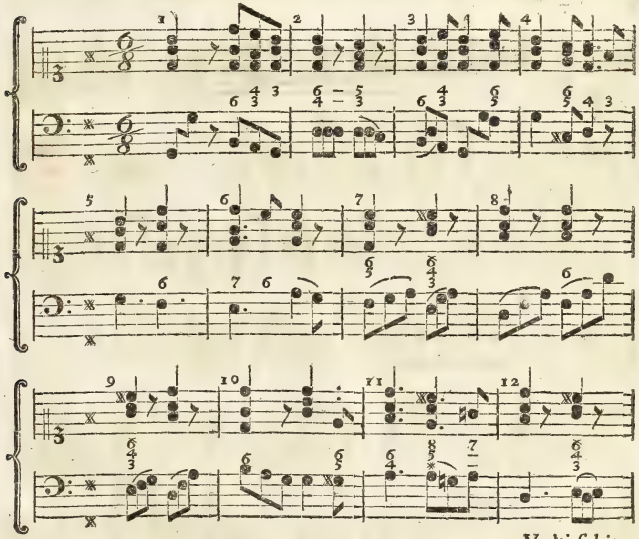



tr
tr
tr
tr

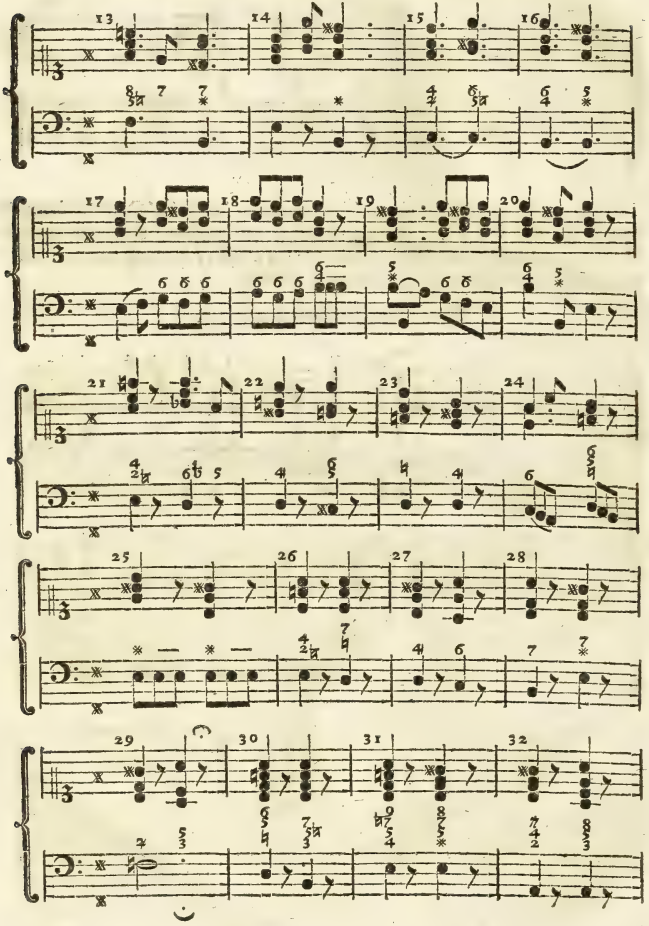


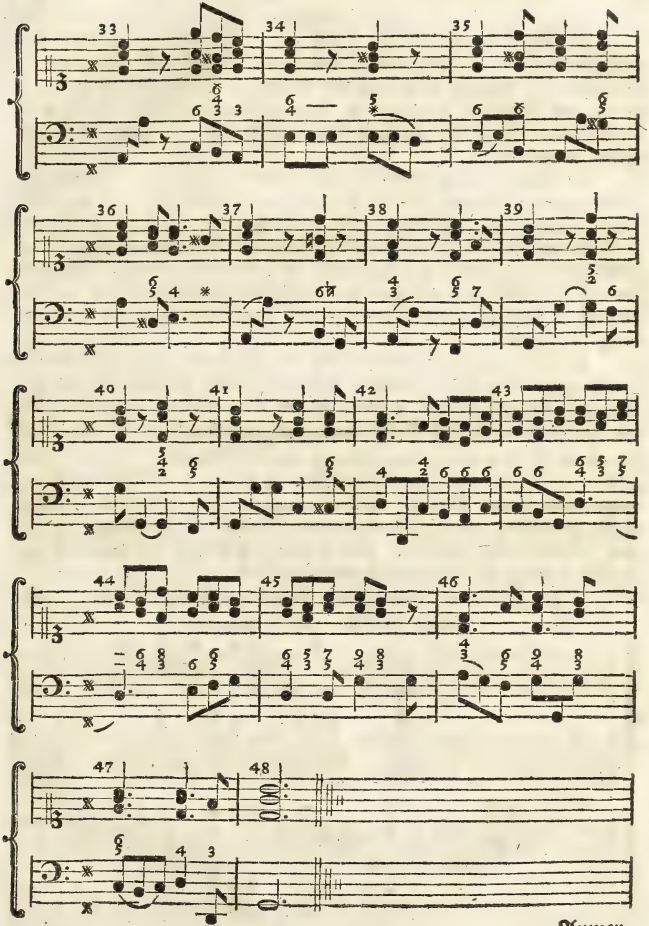
§. 8. Nun wollen wir noch ein Exempel im Tripel-Tact herſetzen, und zwar aus dem gebräuchlichen *g dur*; die darüber ausgeſchriebene Griffe wird ein Liebhaber ſo brauchen lernen, daß er hernach im Stande iſt, es auch ohne ſelbe accompagniren zu können. Das vierte Exempel.

Nach Belieben etwas munter.



Volti ſubito.





Anmer=

Anmerkungen.

Kurze Anmerkungen hierüber.

1) Wenn 43, 76, 87 und 65 über einer Note stehet, so hat man bey geschwinder Mensur nicht nöthig, den ganzen Griff noch einmal wieder anzuschlagen, sondern man darf nur in diesem Fall die Dissonanz auflösen, wie hier Tact 4, 6, 11, 13, 21, 36, 42 und 47 geschehen. Siehe auch Tact 10, 24 und 46, da abermal nicht nöthig war, alle Töne der rechten Hand zu repetiren.

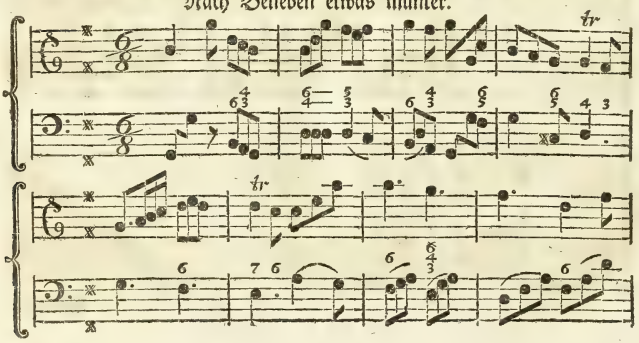
2) Tact 14 ist der Griff zu *e* zum andern mal mit der Octave oben genommen worden, um der Melodie willen, eben wie auch Tact 24 geschehen. Tact 30, 31 und 32 schlägt die rechte Hand vierstimmig, weil dieser vollstimmige Griff auch der Inhalt der beyden folgenden ist, diese Vollstimmigkeit nun dauret bis zum letzten *A* des 32sten Tactes. Wer hier den Griff brechen will, und ein Harpeggio von unten nach oben machen, dem ist es erlaubt; sonsten kan man hier seine Hand auch zur Ausspannung gewöhnen.

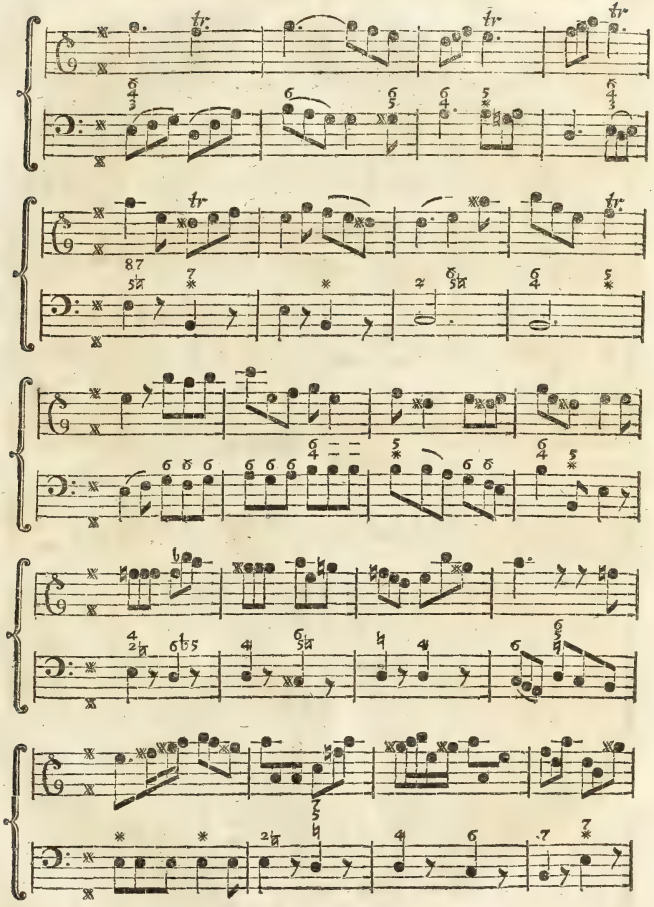
Rückungen und Wechsel-Noten.

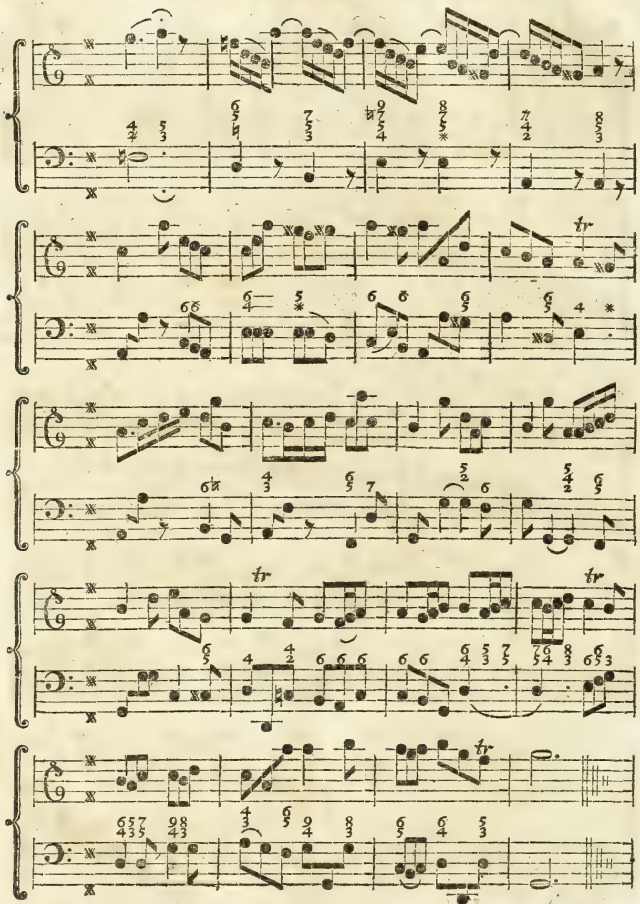
3) Tact 39 und 40 hat der Baß eine Rückung, daran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern bey ihrer egalen Mensur bleibet; hier sind auch Wechsel-Noten, nemlich *fis* und *Fis*, ich habe sie beziffert, damit man desto besser den Griff $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{2}$ möge treffen können. Von Tact 42 — 46 ist das Accompagnement nur dreystimmig. Weiter finde nichts mehr nöthig hiebey anzumerken, ich müßte denn des Repetirens nicht müde werden können. Ein verständiger Leser wird sich nun schon wissen zu helfen, und aus dem vorigen gelernet haben, warum diß so, und jenes so gesetzet worden. Die Uebung des Tactes lasse man sich sonderlich auch bey diesem Exempel angelegen seyn.

Dasselbe Exempel mit einer Violin.

§. 9. Nun wollen wir diesem Exempel auch eine Violin zusetzen.







Beſchluß.

Beschluß.

Hiemit schliesse nicht allein dieses Capitel, sondern zugleich den ganzen andern Theil meines **Clavier-Spielers**. Zwar hatte ich mir anfangs vorgenommen, diesem Theile drey Abschnitte zu geben, da der dritte denn hätte handeln sollen:

„Von der Kunst, zu einer Melodie ex tempore einen Baß setzen zu „können; von den Interludiis (Zwischen-Spielen) beym Choral-„Spielen und worauf dabey hauptsächlich zu sehen; wie ein schlech-„ter Baß zu variiren; von den alten Modis musicis (Ton-Arten), „so viel man davon, wegen einiger alten Kirchen-Melodien, noch „zu wissen nöthig hat; vom Orgel-Punct; vom Fantasiren oder „Spielen aus dem Kopfe, und woher die Einfälle zu nehmen; vom „Ausweichen in andere Ton-Arten und wie solches anzustellen; „von den betrüglichen Cadenzen; vom Sitz der Dissonanzien und „vom eigentlichen Gebrauch derselben; etwas vom manierlichen „General-Baß und vom Accompagnement bey Recitativen; vom „dreystimmigen und vollstimmigen Accompagnement; wie man „einen Baß aus der Partitur oder aus einer einzelen Haupt-Stim-„me selbst beziffern könne; etliche allgemeine Regeln nach einem „unbeziffertem Basse zu accompagniren. Von der Temperatur „und Stimmung eines Claviers. Wozu denn noch, als im An-„hange, hätte kommen sollen, ein klein musicalisches Lexicon, oder „Sammlung einiger musicalischen Kunst-Wörter nebst deren Er-„klärung; und endlich ein Register zum ganzen Werke.„

Allein ich habe es, verschiedener Ursachen wegen, vorerst bey gegenwärtigen beyden Abschnitten bewenden lassen müssen; es würde dieser andere Theil auch zu stark und zu kostbar geworden seyn.

Weil nun oben stehende Materien wohl verdienen, eben so weitläuftig und deutlich abgehandelt zu werden, als in diesen beyden Abschnitten mit dem Choral- und General-Baß geschehen: so könte vielleicht, wenn GOtt Leben und Gesundheit verliehe, ein dritter Theil bemeldete nützliche und wichtige Stücke abhandeln. Indessen ist dieser andere Theil doch schon vor sich complet, indem oben erwähnte Stücke als etwas apartes vor sich sind.

Indessen wünsche, daß meine Bemühung überhaupt zur Aufnahme der edlen Music, die so viele Liebhaber findet, und welcher es nie an Verehrern fehlen wird, und zur angenehmen Selbst-Information und auch zur Erleichterung bey der Information gereichen möge; insonderheit aber, daß ich meinerseits die Lehre vom General-Baß so deutlich und verständlich möchte abgehandelt haben (als woran fast nicht zweifele) als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Schließlich gebe GOtt, der uns Menschen die edle Ton-Kunst und Harmonie zum unschuldigen Vergnügen verliehen hat, daß meine Arbeit zu seiner Ehre und zum Nutzen des Nächsten gereichen möge, alsdenn habe meinen Zweck vollkommen erreichet.

E N D E.

Inhalt.

Vorerinnerung. Seite 1 — 3

Erſter Abſchnitt
ehret, wie man vornemlich ein Lied nach dem General-Baß ſpielen ſoll, darinnen denn die Fundamenta des General-Baſſes abgehandelt werden.

Caput 1. Vom General-Baß und deſſen Beſchreibungen überhaupt und inſonderheit. Hier wird weitläuftig gezeiget, was der General-Baß ſey, was er nütze, und wie man ſich darin informiren müſſe. S. 4 — 16

Caput 2. Von der Scala diatonica und Modis muſicis, und wie man nach c dur und a moll alle andere harte und weiche Ton-Arten leicht kan einrichten lernen; item wie die moll-Töne anders herauf als herunter gehen ꝛc. S. 17 — 35

Caput 3. Von den Muſicaliſchen Intervallen überhaupt. Von den vier Haupt-Singe-Stimmen, Diſcant, Alt, Tenor und Baß. Wie die Intervalla durch Ziffern angedeutet werden, nebſt einigen allgemeinen Anmerkungen. S. 36 — 41

Caput 4. Von den Con- und Diſſonanzien überhaupt. Vom Nutzen der Diſſonanzien. Welche Intervalla Conſonanzien und welche Diſſonanzien ſind. Worin eine Diſſonans hauptſächlich von einer Conſonans unterſchieden iſt. S. 41 — 45

Caput 5. Von der Octave und dem Einklang oder Vniſono. Was ein Anfänger vornemlich bey der Octave in acht zu nehmen und worin ſie vom Vniſono unterſchieden iſt. S. 45 — 49

Caput 6. Von der Quinta perfecta, nebſt einer Anweiſung, wie ſolche von allen Tönen leicht zu erlernen, und wie man ſich dabey zugleich die Sexte und Quarte zu allen Tönen bekant machen kan. S. 50 — 57

Caput 7. Von der Terzie, darin vornemlich gezeiget wird, was ein Intervallum naturale und accidentale iſt, und worin die Veränderung beſtehe, deren bloß die 8 und 5 nicht unterworfen ſind. Von den Signaturen der Terzie. S. 57 — 62

Caput 8. Vom Accord, woraus er beſtehe, wie er leicht zu erlernen, und mit welchen Fingern er zu greiffen. Zur Uebung iſt ein Accorden Exempel aus c dur, welches hernach in d dur und b dur transponiret worden; ferner ein Accorden Exempel aus A moll, welches ebenfalls wieder transponiret worden in g moll und h moll, mit nützlichen Anmerkungen zum Unterricht verſehen. Wobey auch etwas von der Kunſt zu transponiren geſaget wird. S. 62 — 79

Caput 9. Von der Sexte, wie mancherley ſie ſey, da denn nochmal gezeiget wird, was ein Intervallum naturale und accidentale iſt; wie ſie eine umgekehrte Terzie, und wie dahero der Sexten-Griff leicht zu finden; was ſie vor Neben-Ziffern habe, wie dabey ſtatt der Octave oft die Sexte oder Terzie zu verdoppeln iſt. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebſt andern hieher gehörigen nützlichen Anmerkungen. S. 79 — 93

Caput 10. Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen, als worin gezeiget wird: die Ausweichung eines jeden Liedes in andere Ton-Arten; von dem darin vorkommenden Sexten-Griff, und wenn die Octave dabey nicht darf genommen werden; von den durchgehenden Noten eines jeden Liedes im Diſcant und Baß; von Ausfüllung eines Terzien-Ganges; wie die Secunda ſuperflua ſelbſt in den Mittel-Stimmen zu vermeiden; vom Motu recto, contrario et obliquo; item vom Octaven-Verbot; von verdächtigen und vitiöſen Gängen; von offenbaren, leidlichen und verdächtigen Octaven. Von der Verdoppelung der 6 oder 3, beym Sexten-Griff, und wozu weiter die Melodie Anlaß gegeben. S. 93 — 122

Inhalt.

Caput 11. Von der kleinen Quarte, wie sie leicht zu erlernen, was sie vor Neben-Ziffern habe, woher sie entstehe und wie sie resolvire. Wie sie gebunden und ungebunden gebrauchet wird. Wie die Dissonanzien meistentheils nur als Vorschläge anzusehen sind. Vom Griff 43, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{3}$ und von $\frac{6}{3}$, mit Exempeln. Warum man nicht alle Neben-Ziffern zu den Haupt-Signaturen über den Baß schreibet, ꝛc. zuletzt ein Exempel zur Repetition. S. 122 — 139

Caput 12. Von der kleinen Quinte. Wie sie bald zu lernen, ihre Resolution und Neben-Ziffern. Daher der Griff $\frac{5}{3}$. Wie dieser Griff $\frac{5}{3}$ mit dem Griff $\frac{6}{4}$ verwandt sey, und aus der Stimmen-Verwechselung, welche deutlich erkläret wird, entstehe. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst Uebungs Exempel über $\frac{5}{3}$ ꝛc. S. 139 — 151

Caput 13. General-Exempel, zur Repetition der schon gehabten Griffe dienlich, erstlich aus c dur, hernach in d dur und b dur mit einiger Veränderung transponiret, wobey in den Anmerkungen von allerley nützlichen Materien gehandelt wird, als: von der Ausweichung in andere Ton-Arten. Von den Motibus. Von der Resolution der Quarte. Von den durchgehenden Noten. In welche Ton-Arten alle dur- und moll-Töne gerne ausweichen. Vom Vorschlag und Nachschlag. Von allen in diesem Exempel vorkommenden Griffen insonderheit. Item: Eine Probe, wie ein Anfänger alle ausgesetzte Griffe genau zu untersuchen hat; mit Exempeln erläutert ꝛc. S. 152 — 187

Caput 14. Von der kleinen Septime, wie sie leicht zu erlernen. Was sie für verschiedene Neben-Ziffern habe. Wie man sich dabey für verbotenen Quinten zu hüten. Von der nachschlagenden Septime. Von der Resolution dieser 7, und wie sie kan aufgehalten werden. Von 76. Von der Septime im Durchgange. Vom Griff $\frac{7}{4}$ statt $\frac{7}{3}$. Vom ordinairen Septimen-Gang, oder wenn viele Septimen-Griffe nach einander folgen. Von der gebundenen und ungebundenen Septime ꝛc. alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 187 — 203

Caput 15. Sechs Lieder mit Anmerkungen, darin aber allerley nützliches angezeiget wird, als die Ausweichung eines jeden Liedes. Von denen Ziffern, die darin vorkommen. Vom Herauf- und Heruntergehen der moll-Töne. Wie Tertien-Sprünge auf dreyerley Art können ausgefüllet werden. Von Wechsel-Noten und Rückungen. Vom Orgel-Spielen überhaupt. Vom Septimen-Gang. Von der Octava diminuta und superflua. Vom Sitz $\frac{6}{4}$ und der grossen Terzie, und was alle Intervalla der dur- und moll-Töne gewöhnlich für Ziffern zu sich nehmen, und von vielen andern Sachen; mit deutlichen Exempeln versehen. S. 204 — 242

Caput 16. Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major. Wie diese Intervalla leicht zu lernen. Von der Secunde im Durchgange und über einer stehenden Baß-Note, dabey vieles vom Griff $\frac{6}{2}$ vorfällt. Vom stehenbleibenden Baß, Von Bindungen und Rückungen. Von den Griffen $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{7}{4}$. Kurze Vorspiele aus den gebräuchlichsten Ton Arten zur Uebung. Von der None, wie sie von der Secunde unterschieden. Von der gebundenen und ungebundenen None. Vom Griff $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{3}$. Wie er leicht zu erlernen, und mehr hieher gehöriges. Endlich ein General-None-Exempel, worin allerley fremde Griffe vorkommen. Wie fast alle Dissonanzien als Vorschläge anzusehen, wird in einem Exempel gezeiget. Sonsten überall mit eingemischten nöthigen Exempeln versehen. S. 242 — 276

Inhalt.

Caput 17. Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern, nebst einer Signaturen-Tabelle. Ursachen der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten Griff. Von verbotenen offenbaren Quinten, wie sie zu vermeiden; wie auch von den verdeckten Quinten und Octaven; und vom vollstimmigen Spielen. S. 276 — 296

Caput 18. Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art darauf zu spielen; da denn kürzlich beschrieben wird die Wind-Lade, Abstractur und das Pfeiffen-Werk. Item wie das Heulen eines Tons zu stillen, und wie man auf einer Orgel vorsichtig, bindend und dem Gottesdienst gemäß spielen muß. Item wie zu registriren. Vom Pedal-Spielen, und wie das Präludiren einzurichten. Klagen über das unanständige Spielen etlicher Organisten. S. 297 — 309

Anderer Abschnitt.

Vom General-Baß beym Accompagniren.

Caput 1. Vom Inhalt dieses Abschnitts überhaupt. S. 310 und 311

Caput 2. Von den musicalischen Ton-Leitern oder Ton-Arten, daraus gezeiget wird, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn, und wie alle Ton-Arten darnach einzurichten; hiebey zeiget man einen besondern Vortheil. Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 gebräuchlich sind. Scala elegans der harten und weichen Ton-Art. Item eine Scala chromatica und enharmonica, wobey alle Intervalla in Noten gezeiget werden. Vom grossen und kleinen ganzen Ton. S. 312 — 330

Caput 3. Von der Lage der rechten Hand beym Accompagnement. Sechszehn kurze Regeln hievon, nebst verschiedenen Exempeln von guter und schlechter Fortschreitung der rechten Hand, wobey alles weitläuftig und deutlich erkläret wird. Hier finden sich verschiedene Sätze aus dem Wernigeröder Choral-Buch, die eine besondere Spiel-Art erfordern. S. 330 — 361

Caput 4. Uebungen im Accord. Erste Proben in einem sehr leichten Accorden-Exempel, wozu hernach eine viersache Melodie für die Violin gesetzet worden, als einen Anfang sich im Tact und Accompagniren zu üben. Anzeige wie die Violin-Noten heissen. Wie hier vor allen auf den Tact acht zu geben. Wie sich die rechte Hand gegen kurze Pausen zu verhalten hat. Weiter stehen hier die Accorden-Exempel des ersten Abschnitts, erst nach dem blossen Baß, hernach mit einer Melodie für die Violin dazu. Hiebey kommt manches vom Tact vor, nebst Erklärung der Italiänischen Wörter, die man zu Anfang eines Stückes findet, und welche eigentlich und hauptsächlich die Zeit-Maasse des Tacts und den Vortrag selbst bestimmen. S. 361 — 394

Caput 5. Vom Tact und von den durchgehenden Noten. 1) Vom egalen Tact, dabey etwas vom Tact-Treten. 2) Vom unegalen oder Tripel-Tact. Warum man davon so vielerley Arten hat. Item noch etwas vom Tact-Schlagen, und was dabey in acht zu nehmen. Zum andern, von durchgehenden Noten, wie sie zu erkennen. Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten. Vom Transitu überhaupt. Vom freyen Durchgang. Vom Transitu regulari insonderheit, so wohl im ganzen als Tripel-Tact, dahin gehören die Variationes der Fundament-Noten. Einige Variationes in Noten. Vom Transitu irregulari insonderheit oder Wechsel-Noten. Weitere Abhandlung der Lehre von durchgehenden Noten in 16 Exempeln zur Uebung. Hiebey fällt etwas von der Resolution der Note vor. S. 394 — 436

Inhalt.

Caput 6. Von den Dissonanzien. Hier finden wir erstlich zu allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Violin-Stimme, um sich im Accompagniren und Tact üben zu können. Von Dissonanzien, über stehenden Noten, vom Gebrauch der Ziffern 10, 11, 12, etwas vom Orgel-Punct. Von den Dissonanzien im Durchgang nach oben. Von der Præparation der Dissonanzien insonderheit. Von unpräparirten Dissonanzien; Ellipsis dabey; man muß mit den Dissonanzien bescheiden umgehen. Von der Resolution der Dissonanzien überhaupt und insonderheit. Eine Haupt-Regel hievon. Von der Resolution derselben bey einem stehenbleibenden Baß, und wie der Baß noch vor der Resolution zu ändern ist. Wie aus einem Dissonanzien-Griff oft ein neuer Dissonanzien-Griff entstehet. Inhalt des ganzen Capitels und fast alles vorhergegangenen in einem kurzen Exempel mit einer Violin-Stimme. Alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 437—486

Caput 7. Von Paußiren und von Paußen. 1) Die Zeichen der verschiedenen Paußen. 2) Anleitung, wie man paußiren lernen soll, nebst einem Exempel mit der Violin, darin der Accompagnist allerley Paußen zu observiren hat. S. 486—493

Caput 8. Uebungs-Exempel, an der Zahl vier: aus d-dur, c dur, f dur und g dur, erstlich mit ausgesetzten Griffen, darnach mit einer Violin-Stimme. In den Anmerkungen findet sich eine Erläuterung der Griffe und alles dessen, was in den Exempeln vorkommt: das erste hat allerley Sexten-Griffe; das andere beschäftiget sich viel mit §. Hiebey nimt man Gelegenheit zu reden von der Stimmen-Verwechselung bey der Resolution einer Dissonans, von der Erhebung der rechten Hand, wenn sie zu tief herunter geräth; item wie die Triolen recht zu spielen, und von langen Noten-Figuren. Das dritte Exempel hat viel Septimen-Griffe, und das vierte hat verschiedene theils schwere Griffe. Mehr dahin gehöriges findet sich untermischt. S. 493—530

Beschluß. S. 531. 532

Register,
der in diesem Werk vorkommenden Lieder-Melodien.

1. Auf meinen lieben GOtt p. 119. 294—296
2. Das ist ein theures Wort 204
3. JEsu, als du erstlich kamest 214
4. Kein Christ soll ihm die Rechnung 94
5. Laßt uns zugleich jetzt Lob 232
6. Mein Herz sey zufrieden 116
7. Mein JEsu dem die Seraphinen 98
8. Mein Seufzen bricht herfür 101
9. O heilige Drey-Einigkeit 227
10. So ist denn nun die Hütte 221
11. Was mich auf dieser Welt betrübt 106
12. Wie wohl ist mir, o Freund 237

Verbeſſerungen zum andern Theil des Clavier-Spielers.

pag. 1. §. 2. lin. 2. nach **unbekante** ſtreich das Comma weg.

p. 4. §. 1. lin. 6. ſtatt **ſolche Frager**, ſetze **dieſe Frager**.

p. 15. §. 32. lin. 2. 3. ſtatt **ſelb-vier**, ſetze **ſelb-viert**.

p. 18. §. 5. lin. 4. ſtatt §. 198. ſetze *pag.* 198.

p. 21. §. 9. lin. 5. über *e f* ſchreibe einen kleinen Strich.

p. 24. §. 15. lin. 7. ſtatt: iſt *A*, ſetze: iſt ſie *A*.

p. 26. §. 20. In der Vorzeichnung von *dis dur* ſetze im dritten Spatio auch ein ♯.

p. 28. §. 23. lin. 20. iſt gleichſam, ſetze ein Comma nach iſt.

p. 32. §. 27. *A moll* im heruntergehen, ſetze vor *f* ein ♮.

ibid. *E moll* im heruntergehen ſetze vor *e* ein ♮.

p. 46. §. 4. lin. 2. **meines** Griffes, ſetze: **des** Griffes.

p. 48. §. 5. lin. 9. nach **recommendiren** ſetze ein Comma.

p. 56. §. 13. lin. 2. ſtatt pag. 184 ſetze 183.

p. 60. lin. 1. oben, ſtreich **auch** weg.

ibid. §. 6. lin. 16. hinter **die**, ſetze hinter **der**.

p. 64. §. 4. letzte lin. ſtatt **und** zufrieden, ſetze **oder** zufrieden.

p. 68. §. 8. lin. 12. ſtatt **9ten** Tact liß **10ten** Tact.

p. 69. §. 9. lin. 8. ſtatt Cap. II. ſetze Cap. XI.

p. 71. §. 11. lin. 1. ſtatt: **ſo iſt die eben**, ſetze **ſo iſt ſie eben ſo**.

p. 72. §. 12. im Exemp. Tact 25 ſetze im Baß über *A* ein ♮ und Tact 27 im Diſcant ſetze nach $\bar{a}$ noch $\bar{e}$ und mache zwey Achtel daraus.

p. 76. §. 15. in der andern Randgloſſe muß es heiſſen: fällt oft ſtatt eines * ein ♮.

p. 82. §. 7. lin. 16. ſtreich das Comma zwiſchen minor deficiens weg.

p. 84. §. 9. lin. 16. ſtatt: zu *e* **das** *cis*, ſetze: zu *e* **ſonſt** *eis*.

p. 85. lin. 2. erhöhet **er**, ſetze: erhöhet **man**.

ibid. lin. 3. erniedriget **er**, ſetze: erniedriget **man**.

ibid. §. 10. lin. 3. nach die Quinte *fis*) ſetze hinzu: zu *a* iſt *fis*.

p. 99. §. 4. Anmerk. 2. lin. 4. ſtatt Cap. VI. ſetze Cap. VIII.

p. 102. lin. 2. ſtatt Cap. IV. ſetze Cap. II.

p. 107. §. 6. Anmerk. 1. lin. 5. ſtatt wie der, ſetze: wieder.

p. 109. lin. 15. ſtreich weg: **entweder überhaupt**.

p. 111. die letzte Zeile, ſtatt, mit Baſſe, ſetze: mit dem Baſſe.

p. 120. lin. 10. und die darin, ſtreich und weg.

p. 121. lin. 13. ſtatt, **könte und müßte**, ſetze: **kan und muß**.

ibid. lin. 15. nach, allda nur, ſetze hinzu, **in den Noten**.

p. 122. §. 9. lin. 13. ſtreich weg: **wir gehen alſo zu den Diſſonanzien**.

ibid. §. 1. lin. 4. ſtreiche das Comma nach **man** weg.

p. 126. lin. 9. ſtatt, die 5 und 3, ſetze: die 5 und 8.

p. 130. lin. 5. von unten, ſtatt, 2, 4 und 6ten, ſetze, 1. 3 und 5ten.

p. 136. lin. 2. ſtatt: angezeiget, ſetze: anzeiget.

p. 141. §. 6. lin. 4. ſtatt Octave, ſetze **Sexte**.

p. 170. letzte Zeile ſtatt: **Man hiebey**, ſetze: **Man hat hiebey**.

p. 175. lin. 1. Tact. 20. die unterſte Note im 2ten Griff muß $\bar{e}$, nicht $\bar{a}$ ſeyn.

p. 176. §. 29. lin. 12. in gerne, ſtreich weg in.

p. 178. in der andern Columne 2) Hauptton. lin. 5. ſetze ſtatt in 2dam *d moll*: in 2dam *e moll*.

p. 181. Tact 21. im Baß muß die erste Note *f* seyn.

p. 183. lin. 16. statt: **werden** dergleichen, setze, **wollen** dergleichen.

p. 201. lin. 4. von unten, **Grad höher**, setze hinzu: **gehet.**

p. 209. lin. 25. statt, **siehet man**, setze: **so siehet man.**

ib. lin. 5. von unten, statt: **da müste nun**, setze: so müßte.

p. 212. lin. 1. $\bar{a}$ muß ein Viertel seyn, und das darunter stehende $\bar{e}$ ist ein 16theil.

p. 226. lin. 5. von unten, statt, angeführet **werden**, setze angeführet worden.

p. 244. §. 6. lin. 4. statt §. 17 setze: §. 7.

p. 257. im Ex. aus *f dur* im Disc. muß statt des Punctes unter $\bar{e}$, $\bar{c}$ stehen, da denn $\bar{c}\,b$ Sechszehntheile werden.

p. 265. im Ex. aus *A moll* Tact 5. setze unter der ersten Terzie $\bar{e}$ $\bar{c}.\bar{a}$ einen ganzen Tact.

p. 278. §. 5. lin. 4. statt: **wir**, setze: **wie.**

p. 281. lin. 3. nach **vierstimmig**, setze, **nehmen.**

ibid. lin. 26. setze hinter 8 ein ;.

ibid. §. 10. letzte Zeile, setze abbreviatur von $\frac{6}{2}$.

p. 282. in der Sign. Tabelle muß unter *x* nicht $_{+\frac{4}{8}}$ sondern $_{+\frac{4}{5}}$ stehen.

p. 284. lin. 3. statt, im XII. Cap. setze: im X. Cap.

ib. lin. 5. statt §. 1. **die 5te Anm.** setze: §. 5.

p. 287. §. 14. lin. 7. nach worden, setze: ;.

ib. lin. 7. statt: **denn es gibt**, setze: **doch es gibt.**

ib. lin. 8. streich das Wort **ungeschickte** weg.

ib. lin. 10. spielen darf, setze hinzu: *vide II. Abschn. Cap. III. §. 12.*)

p. 295. §. 21. am Ende, nach verdoppelt worden, setze: abzuhandeln.

p. 296. lin. 6. Tact 1. streich im letzten Griff *A* weg.

p. 350. lin. 5. §. 12. nach, rechten Hand, setze: **zuweilen.**

p. 362. §. 2. lin. 3. **einem** Liebhaber, setze: **ein** Liebhaber.

p. 366. lin. 20. **wehlen**, setze: zu wehlen.

p. 367. lin. 4. statt, denn, setze: **sonsten.**

p. 369. lin. 3. Tact 1. vor der vierten Note setze ein ♮.

p. 373. lin. 2. statt, **nicht**, setze: **bald.**

p. 375. lin. 4. nach **geschlagen**, setze: **wird.**

p. 377. Im Ex. lin. 1. Tact 3. unter der ersten Note setze statt der 5 eine 8.

p. 385. lin. 4. von unten, statt, **erwählet**, lies, **erwähle.**

p. 386. im Ex. lin. 2. Tact 6. mache einen Bogen über *e H E.*

ib. lin. 3. Tact 1. unter der ersten Note *a* setze statt 5 eine 8.

p. 390. im Ex. lin. 7. Tact 2. vor der 5ten Note setze ein ♮.

p. 397. lin. 3. nach **so müde** setze ein Comma.

p. 398. §. 7. lin. 3. statt, in **diesen**, setze: in **diesem.**

p. 404. lin. 2. statt (wie §. 12) setze: (wie §. 14.)

ibid. in der letzten Zeile Tact 1. müssen die vier ersten Noten auch 16theile seyn.

p. 406. im Ex. Tact 11. wird im ersten Griff das erste $\bar{a}$ weggestrichen, und das Viertel $\bar{a}$ gehöret über $\frac{\bar{a}}{f.}$

p. 418. §. 22. lin. 1. nach durchgehenden, setze hinzu: **Noten.**

p. 500. lin. 30. statt, so hat die, setze: so hat **doch** die.

pag. 513. lin. 1. das $\bar{c}$, setze: **das** $\bar{a}$.

pag. 533. Im Inhalts-Register, lin. 3. statt ehret, setze: **lehret.**

Ll. 6 mi
Lecoi. 12. V. 11
189 | 653